

الأستاذ الدكتور

سلام كاظم الأوسي

جامعة القادسية - كلية الآداب

www.darsafa.net

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

دراسات في الشعر والفلسفة

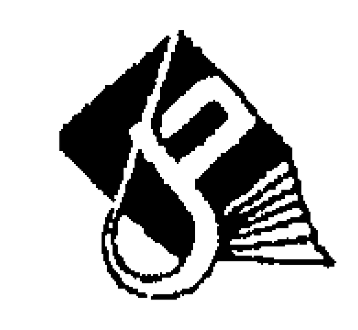
دراسات في الشعر والفلسفة

الاستاذ الدكتور

سلام كاظم الاوسي

الطبعة الأولى

2013 م – 1434 هـ





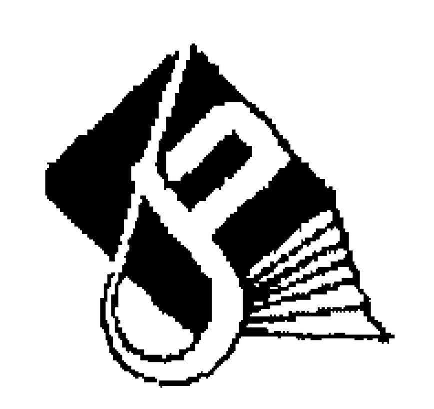
دار صفاء للنشر والتوزيع

دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2012/6/2300)

811.09
الأوسي، سلام كاظم
دراسات في الشعر والفلسفة/ سلام كاظم الأوسي. ـ عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع 2012.
( ) ص
ر. أ: 2012/6/2300
الواصفات: النقد الأدبي/ التحليل الأدبي
❖ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومة أخرى

الطبعة الأولى
2013م – 1434هـ

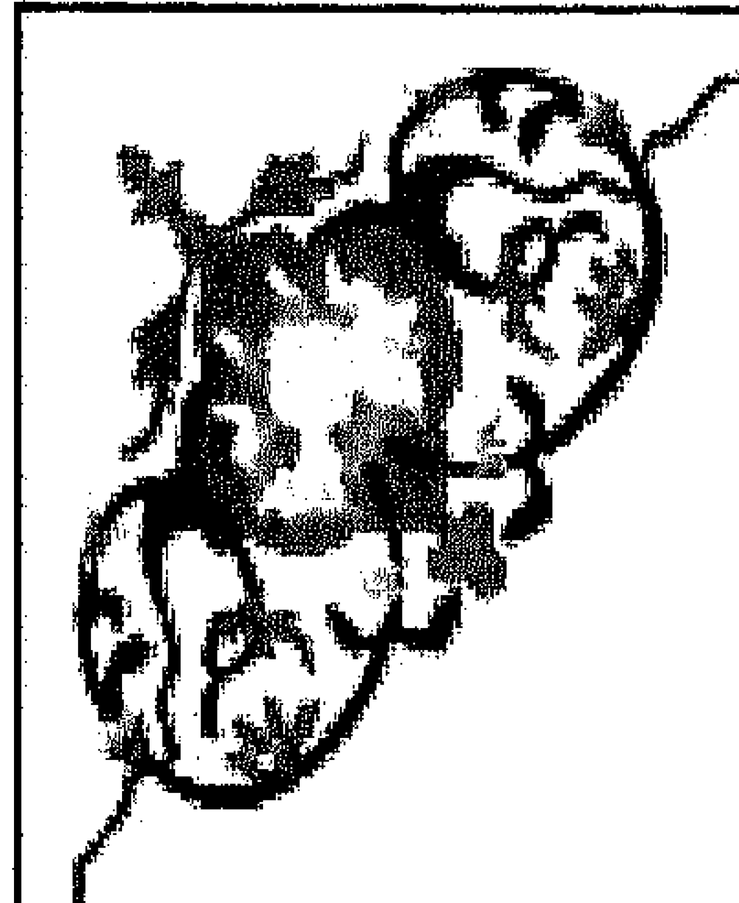




دار صفاء للنشر والتوزيع
عمان – شارع الملك حسين – مجمع الفحيص التجاري
تلفاكس 4612190 6 962+ هاتف: 4611169 6 962+
ص.ب 922762 عمان – 11192 الاردن
DAR SAFA Publishing - Distributing
Telefax: +962 6 4612190 – Tel: +962 6 4611169
P.O.Box: 922762 Amman 11192- Jordan
http://www.darsafa.net
E-mail :safa@darsafa.net

دار نيبور للطباعة للنشر والتوزيع
الرئيسي/ العراق – ديوانية – شارع الرياضة ط 2
الفرع/ بغداد – شارع المتنبي – عمارة طه
هاتف: 00964643207
موبايل العراق 009647808994764
Dar_nippur@yahoo.com

ISBN: 978-9957-24-422-4 الردمك

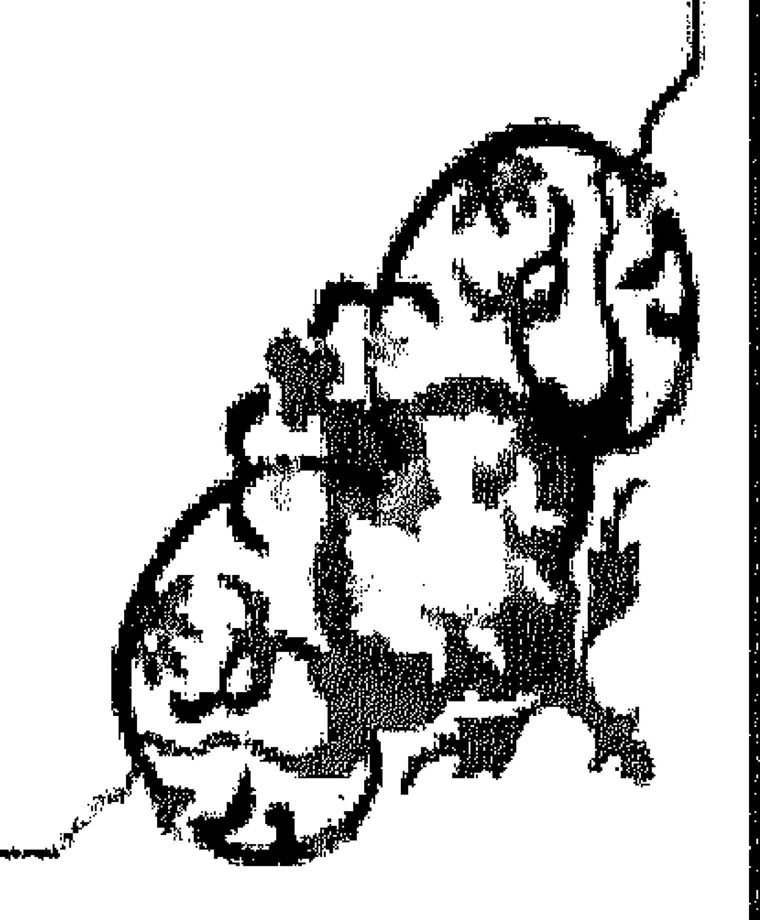



اذا كانت الفلسفة تمثل عقل العالم،

فان الشعر يمثل قلب العالم

الفيلسوف الايطالي

كروتشه




المحتويات




المقدمة

يقول الناقد والفيلسوف الايطالي (نبدتوكروتشه) ملخّصاً علاقة الشاعر بالفيلسوف بهذا النص المكتنز:

(قبل ان يصل الإنسان إلى درجة تكوين آلافكار عن العالم كون أفكاراً خيالية، وقبل ان يفكر تفكيرا واضحا، كان يفهم الأشياء فهما مختلطا، وقبل ان يتكلم ترنم، ولم ينطق بالنثر إلاّ بعد ان عبر بالشعر، وقبل ان ينحت المصطلحات استعمل المجازات.

فالشعر ليس وسيلة لشرح الفلسفة، وإنّما هو نقيض لها فالفلسفة تحرر الذهن من الحواس، أمّا الشعر فإنه يعظّم ويكمّل بمقدار انحصاره في الخاص المعيّن.

والفلسفة تُضعف الخيال وتكبّله، والشعر يقوّيه ويطلقُه، والفلسفة تحررنا من استحالة العقل إلى جسم، والشعر يطربه ان يجسم العقل.

وأحكام الشعر مشتقة من الحواس والعواطف، وأحكام الفلسفة قائمة على التفكير الذي لو تسرب إلى الشعر لجعله فاتراً.

ولم يعرف في سير التاريخ أحدٌ كان شاعراً وفيلسوفا كبيراً معاً، فمما لاشك فيه إنَّ الفيلسوف هو عقل العالم ومرآة رؤاه وأفكاره، وأنَّ الشاعر هو قلب العالم المغرق بالإحساس، والدافق بالعواطف ولا يمكن ان يتحقق هذا التمثيل للعالم من دون هذه الثنائية (عقل وقلب).

وللفيلسوف نظرته الكليّة للكون والوجود والإنسان، وهي نظرة تتجلى عندهُ بالعمق والاتساع عبر وضع الأسباب والنتائج، فهو يجمع الحدس والرؤى في قارورة فكره ليكوّن منهجاً فلسفياً إنسانياً خالداً، تكمن في أعماقه النبوءة،




وتفسير الظواهر الطبيعية والنفسية والفنية ذات الإطار الشمولي، ومن هنا جاءت المذاهب والفلسفات الماديّة والمثالية).

أما الشاعر حسبما يقول فيلسوف الوجود (هيدجر): (فإنهُ لا يأتي بالخلاص غير أنه يحتفظ بعسر كامل، هو عسر عصره وليس عسر حياته الخاصة، وانفعاله ناجع وليس هروبا، ذلك ان حزنه وتمرّدُه وعذابه، أو فرحه بالمعنى العميق لهذه الكلمة، كل هذه الأحاسيس تنزل إلى أعماق عصره، وتتغذّى من ينابيعه، وهي التدفق الجديد للتاريخ).

الشاعر والفيلسوف تَوْأم خلقا في رحم الوجود الإبداعي، وكلٌّ منهما يمتلك أفقا كونيا، وإنَّ كلاً منهما يحاول من خلال هذا آلافق أن يمسك بحركة الأشياء وأبعاد الزمن الكلي.

أمّا الباحث في سطور هذه الدراسات المتواضعة فيرى أنّ الفلسفة والشعر يحققان عمق الوعي في قراءة العالم، قراءة تأملية فكرية، أو حدسية – جمالية، والبحث الجديد يروم قراءة الفكر الفلسفي، والفن الجمالي على وفق معايير الوعي العالي، والحدس الإنساني المتعالي، إذ تصير النبضة الفلسفية نبضة شعرية، والصورة الشعرية ذات مغزى فلسفي عميق.

هكذا تتكوّن الفكرة والقصيدة لتكون صرخة الوجود بوجه العدم، والحركة بوجه الصمت، والجمال بوجه القبح البشري.

فما عسى أن يفعل الباحث والناقد في دراساته حول الفلسفة والشعر سوى أن يبسط مفاهيم الفلسفة والشعر، في دلالتهما الفكرية والفنية.

ومن هنا وجدت نفسي أبحث طويلاً عبر غابات الفلسفة والشعر من اجل بلوغ أشجارها السامقة، وثمارها الإنسانية الخصبة، فكان ما جمعته بمعاناة قد أودعته في كتابي هذا، ليتضمن رؤيا العالم عبر أقطاب ثلاثة: فيلسوف وعالم وفنان، وعبر نبوءة الفلاسفة والشعراء، وعلاقة كل منهما بموضوعات: الرؤيا وتشكيلها،



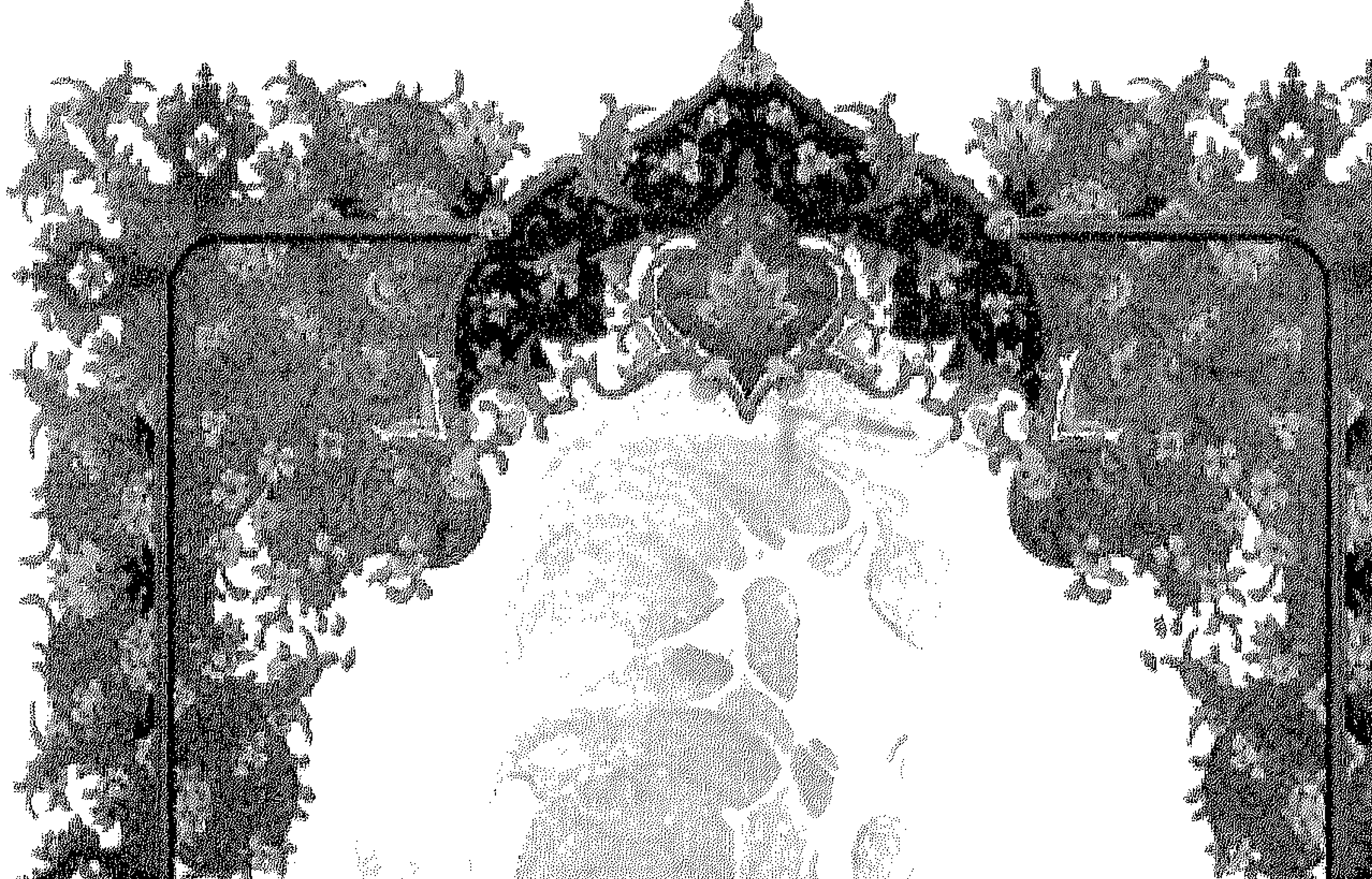
والحدس والإبداع، واتجاهات الزمن، والجمال والجلال والوجودية في الأدب والفلسفة، ورؤى الأدب في العالم في موضوعات هي سفر الفكر والفن وتجلّياتهما عبر الزمن، من اجل وعيّ نقديّ جديد، يفصح عن معطيات المعنى، معطيات الجمال الإنساني.

وهذا طريق وعر مسلكه، عظيم مبتغاهُ. أرجو ان ينتفعَ به كلُّ سالك لطريق الحضارة، ومؤمن بعظمة الإنسان الذي أودعه الله من عظمته فجعله سيد مخلوقاته... والله الموفق.

د. سلام الأوسي

كلية الآداب – جامعة القادسية

دراسات
في الشعر والفلسفة



حوار الرؤيا للعالم

(1)

رؤيا الفيلسوف

حوار الرؤيا للعالم

(1)

رؤيا الفيلسوف للوجود

ماذا نعني بحوار الرؤيا للعالم؟ وهل جاءت رؤيا الفلاسفة والعلماء والفنانين تلبية للتساؤلات التي لا حد لها إزاء الإنسان والكون والعالم المادي والروحي؟ أم أنَّ هؤلاء الثلاثة من البشر قد اضطلعوا بمهمة قيادة البشرية لإدراك أسرار هذا الوجود العجيب، والموجود الأعظم عز وجل، لكونهم اكثر حساسية إزاء الوجود، واكثر موهبة للتطلّع، وأبعدهم كينونة من اجل استشراف مستقبل الإنسانية؟.

يؤلّف هذا المبحث محاولة تتطلع الى الإجابة عن هذه التساؤلات، ولعل الحوار الأول للعالم تمثله دهشة الموجود من هذا الوجود، بل دهشة الوجود الإنساني بخاصة.فالدهشة شأن إنساني، إذ (ان الإله لا يندهش، لأنه يعرف كلّ شيء، ويحيط بكلّ شيء، والحيوان لا يندهش إذ ليس له حاجة إلى الدهشة، إذ الشوق إلى المعرفة الحقّة لا يقلقهُ.. الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يندهش).[1]

ودهشة الوجود كانت تغري بتساؤل الإنسان، يقول أرسطو: (إنّ الدهشة أول باعث على الفلسفة)[2]، فقد خرج الإنسان للوجود ووجد العالم لغزاً،حاول البحث حلّ هذا اللغز بالتساؤل المغلق:لماذا وأين والى أين؟ فجاءت محاولاته تفلسفاً يفتح مسار العقل التأويلي إلى الفلسفة الحرة، والمنهجية في الوقت نفسه.

قلنا ان رؤيا الوجود كانت حوارا في المبتدأ، وكان الحوار مع النفس وانطلاقاً منها، وهذا يعني أن كل حوار هو في صميمه ضرب من (المواجهة) ودهشة الإنسان الأولى مواجهة، وحوار مع الذات ومع الآخر، وهذا الحوار لا يخلو من معارضة وصراع. لقد ألقى الكون على عاتق الإنسان، ومنذ ان هبط أبو البشر (آدم عليه السلام) من السماء إلى الكوكب الأرضي، أصبح يكمن في صميمنا (حواراً)




مستمراً بين الكثرة والوحدة، بين الاختلاط والإتحاد، بين التمزق والتكامل، بين ديونيزوس والمسيح! وهذا الحوار المستمر الذي يتحقق عبر الزمان انما هو سبيلنا الأوحد إلى الأبد)[3]، ولا شك في أنّ هذا الحوار المستمر كان يقوده الوعي التأويلي الذي يتقدم كل يوم ليلبي حاجات الإنسان، وحاجات العصر (ذلك الوعي هو قدرة الإنسان على أن يكون شاهد ذاته، فالكون بأسره موجود، لكن الإنسان وحده الذي يعرف انه حي، بيد أن قدرة الإنسان على ان يكون شاهد ذاته لا يمكن تعليلها تعليلاً مكانياً، فوجب إذن التسليم بان في دخيلة الآدمي مجرى حركة غير مكانية).[4]

لقد (ارتبط الإنسان الأول بقوى الطبيعية الكبرى، وعناصر الكون المؤثرة في وجوده ووجود المخلوقات التي تعيش معها، وحاول الإنسان القديم تفسير المتناقضات في الحياة فردها إلى الأرواح، فلكل شيء روح، ولنقيضه روح، وابتدع السحر، (وهي إغراء الإنسان الأرواح لتعمل للخير والشر من وراء الستار، وإذا الأرواح تصبح آلهة، والروح المبهم يصبح إلهاً قد تعين وتبين، والناس تزيده على الأيام تعيناً وتبيناً، تبعاً لحاجة العيش، وحاجة النفس)[5]، وظواهر الكون هي أول ما يلفت نظر الإنسان ويبهره، ويخيفه، ويطعمه، فيكون لكل ظاهرة إله (فعبد القوى الطبيعية (الهواء) و (المطر) و(العواصف) التي ظن انها تثور وتغضب لتقصير وإهمال منه، ارتقى بعدها إلى عبادة الكواكب، إذ موطن السر المقدس، في عليائها، وكل ما هو عال، وسام، فهو مقدس، وغيرها واطئ دنس. ان الكواكب كائنات مقدسة يمكن فيها سر توازن الأحداث، واستقرار العيش)[6]. ثم أشتد بصر الإنسان صوب السماء، وصار دائم التطلع إلى السماء في الليل أكثر منه في النهار، فالسماء هي السر المعلقة به متغيرات الأرض، فقد بقيت السماء أروع شيء في فكر الإنسان، وبقيا أخفى شيء، بل بقيت أشد شيء دغدغة للفكر، (فالصواعق نزلت من السماء، ونزل منها الماء ومعه الغرق، وخال الإنسان القديم أن منها هبت الزوابع، فأصبحت السماء أكثر أشياء الوجود رهبة)[7]، وهذا ما يفسر لنا سر تقديم النذور




للآلهة لاعتقاد الإنسان بتقصيره اتجاه هذه الآلهة وإفزاعها وإثارة غضبها. وحين التفت هذا الإنسان إلى السماء وتأملها، وجد (نجوم السماء، مصابيح الليل، وقد انتشرت على سقف أسود، فهال الإنسان حيالها، وهنا أصبحت السماء موضع الجمال والرهبة معاً. موضع الإغراء والخوف، وموضع الرجاء واليأس)[8].

حاول الإنسان أن يفسر هذا الوجود، فمنذ أن وطئت قدم أبيه آدم تراب الأرض حاول أن يفسر أسرار: الحياة والموت، الغنى والفقر، ثم يرفع يديه إلى السماء راجيا إذ عجز، ثم يفكر ويتأمل حركة الأيام والزمن.

إن تساؤلات الإنسان عن حقيقة الأشياء، وأصلها، وصلتها بعضها ببعض ثم محاولته في الوصول إلى أجوبة مقنعة تشيع في نفسه الطمأنينة، وتُطرد عنه شبح الخوف والتردد من أسرار الطبيعة ومن مصيره المحتوم.. كل تلك التساؤلات كانت مدعاة إلى ابتكار عالم الأساطير والخرافات بوصفه تفسيرا فطريا، أو رؤيا نظرية - بدائية لمعرفة أسرار العالم، ومن هنا يعود الفكر الإسطوري بداية للتفكير الفلسفي عند الإنسان.

يكاد يجمع الباحثون في تاريخ الفكر الانساني (أنّ من أجلٍّ ما تركه الإنسان من أثرٍ يتمثل بالإبداع الفكري الفلسفي، فالإنسان، امتاز من غيره بفكره، وقوته العاقلة، المدركة، حيث لاحظ ظواهر الكون، على اختلافها فتصورها - كما أسلفنا القول- وكون له فيها رأياً، ثم راح يبحث عن عللها، وعلاقتها مع بعضها، وعلاقته بها، وتأثيرها عليه، فإن فعل الإنسان هذا قلنا عنه أنه يتفلسف)[9]، ولكي ينظر الإنسان إلى الوشائج التي تربطه مع بقية المخلوقات فقد (آمن بأن الروح تنتقل من جسد إلى آخر، ومن نوع إلى أخر (بالتناسخ) وذلك اعتقاده بالرابطة التي تشد الكائنات الحية بالقرابة)[10] وان فكرة التناسخ هذه معتقدة لما يزل يؤمن به بعض الناس إلى يومنا هذا، وهو ما أكدت وجوده دراسات ميثولوجية معتمدة كالغصن الذهبي (للسيرجيمس فريزر) وسواها من الدراسات.




إن دهشة الإنسان في الأشياء، وتأملاته بما في الأرض، وما في السماء، تأملاته في الجزئي – الذاتي، والكلي – المطلق قادته إلى دائرة التفلسف،ثم عملت في المخيلة الخلاقة على تنظيم منهج لتساؤلات الإنسان، بيد أنه منهج مفتوح يفضي السؤال فيه إلى إجابات تكوّن مفاتيح لأسئلة وجود أخرى، كالقراءة التي تحيل إلى قراءة وجود جديد، حتى بلغ التفلسف حدوده المنطقية الصارمة التي تتطلب الحقيقة برؤيا موضوعية وشمولية، غير منحازة، وغير محدودة وهنا دخل الإنسان في حقل الفلسفة التي منبعها المعرفة الشمولية، والتأمل العميق في البحث عن الحقيقة، ومن هنا نلمس كيف امتدت الفلسفة من دائرة البحث في أبسط المسائل، لترتقي إلى العالم الكلّي، بمنهج استدلالي دفع الفيلسوف جان فال الى عد الفلسفة (عملية سعي وبحث عن المعرفة)[11]، أما مكونات المعرفة الفلسفية، (فتلك سلسلة متصاعدة من الفعاليات تبدأ بالحواس، فعنصر الإحساس، ثم العقل، والذكاء ثم الروح السامية الذي لا يرى الاّ عن طريق (الحدس)[12]، وتنطوي رسالة الفيلسوف في المعرفة الفلسفية أو (الرؤيا) - كما يذكر د. زكريا إبراهيم- (على مخاطرة فكرية، وقلق وجودي، وتجربة روحية خصبة).[13]

وإذا أنعمنا النظر إلى الرؤيا الفلسفية للفيلسوف نجدها تحرص على مبدأ (الكلّية)، وهذا ما يقود إلى علاقة الرؤيا الفلسفية بالميتافيزيقا بعدها جوهر ما يهدف اليه الفيلسوف وتُعنى ببلوغ مستوى العمومية[14]، ولعل الفيلسوف أفلاطون هو أول من حدد المبادئ التي تقوم عليها الرؤيا الفلسفية وهو مبدأ الانسجام والتوافق في الحياة والفكر معا[15].

ولهذه الرؤيا خصائصها الإنسانية المتميزة والفكرية وقد رآها (أرسطو) تتمثل (في العموم والشمول وتتصف بروح التأليف والجمع والتوحيد، ثم التجريد والسمو البشري)[16] وقد سبقه أفلاطون إلى القول ان (الفيلسوف هو الإنسان المتأمل الذي يتطلع إلى الوجود ككل ويستوعب الأزمة بأسرها)[17]، اما الوظيفة التي تضطلع بها الرؤيا الفلسفية فتنحصر (في تزويدنا بتغير متكامل للوجود البشري وهو

ضرب من التوافق بين شتى التفسيرات الجزئية التي يقدمها كل من متخصص في دائرة اختصاصه عن الوجود كله او العالم البشري في جملته)[18] ولذلك نجد (هيجل) يرى ان (هدف الفيلسوف هو الشعور بالمطلق، وذلك لان المطلق باطن في الشعور، أو هو الشعور نفسه بوصفة الحقيقة الوحيدة التي لا يوجد خارجها شيء).[19]

وتعد الرؤيا الميتافيزيقية – كما سوف نلمس في أثناء البحث – القاسم المشترك بين أنواع الرؤى: فلسفية، علمية، فنية، وهنا تبرز أهميتها في صوغ الرؤيا الإنسانية للوجود، بيد أنها وفي أساسها فلسفية التكوين فلسفية التأمل والنظر، فإذا حاولنا تعريفها فسنجدها تعني (بما وراء الطبيعة من أسرار وعوالم) وأنها ترمي إلى الكشف عن معرفة مجاوزة للحس.[20]

وإذا تتبعنا تطور دلالة مصطلح الميتافيزيقا بوصفه رؤيا فلسفية أولا ثم علمية وفنية ثانيا، نجدها تختلف دلالة باختلاف العصور، تبعا لقصر المصطلح على مشكلة الوجود او المعرفة، ويمكن ان نحصر دلالات الميتافيزيقا بالاتي:[21]

1. عند أرسطو والمدرسين: يراد بها علم المبادئ العامة والعلل الأولى، وتسمى الفلسفة الأولى والعلم الإلهي.
2. عند ديكارت: معرفة الله والنفس.
3. عند كانت: يراد بها مجموعة المعارف التي تجاوز نطاق الهجرة ونستمد من العقل وبعده.
4. عند كونت: معرفة بين اللاهوت والعلم الوضعي، تحاول الكشف عن حقيقة الأشياء واصلها وبعدها.
5. عند برغسون: يراد بها معرفة مطلقة نحصل عليها بالحدس المباشر[22] ويمكن بلوغ الفكر عالم الميتافيريقا عن طريق ما يطلق عليه الفلاسفة بحياة التأمل[23] وحياة التأمل تعني بجدية الرؤيا وترتبط بتفحصها العميق




للحياة، يقول جان باري (ان الحياة شيء جاد، وعندما ننظر اليها ميتافيزيقاً غير انها جسدية نفسية)[24] جاد، وعندما نتأملها من زاوية الميتافيزيقا، تصبح شي ذا أهمية بالنسبة للبشر على الأرض، فالحياة برمتها جسدية، نفسية).

إن رؤيا الفيلسوف تتخذ اتجاهات شمولية متعددة، ومتنوعة كالمرايا التي تأخذ كل الأبعاد باستداراتها، فالفيلسوف ينظر إلى الوجود رؤيا ميتافيزيقية تارة ووجودية تارة أخرى، وعلمية موضوعية ثالثة، وقد يصوب الفيلسوف رؤيته حول لغة البشر، او لغة الوحي[25] – بعدها وسيلة – عن مضامين هذا العالم ومخلوقاته أو لم يعرف (هيدجر) الفلسفة بأنها (مطابقة تحمل إلى اللغة نداء كينونة الكائن)[26].

ولعل من الموضوعات التي يرد تساؤلها بإلحاح هي موضوعة التمييز بين مفهوم (الرؤيا الكونية للفيلسوف) و(الإحساس بالكون) أو ان شيئنا رؤيا الوجود – العالم، والإحساس بالوجود – العالم، لعل هذا التمييز يحقق لنا الوحدة الموضوعية في ترصين فرادة رؤيا العقل البشري عن سائر الكائنات الأخرى، نقول: ان الرؤية الكونية انما تتضمن كما رأينا معرفة الوجود، وهذا المعنى يرتبط ارتباطا وثيقا بمشكلة المعرفة التي هي من مختصات الفلسفة، ورائدها الإنسان، اما الإحساس (بالوجود)، فهو إحساس تشترك فيه كل الكائنات الحية، كما سنشهد مشاهده في الرؤيا العلمية، ويمكن ان نشير إلى وجود حيوانات متقدمة على الإنسان من حيث إحساسها بالكون، وكما تشير العلوم الطبيعية، بأن قسما من الحيوانات مزود ببعض الحواس التي يفتقدها الإنسان، فبعض الطيور تحظى بحس يشبه الرادار، وبعض الحيوانات أقوى واشد منها حساسية من حساسية الإنسان إزاء الأشياء، والأمثلة على ذلك كثيرة: منها قوة الأبصار عند النسور، وقوة الشم عند الكلاب والنمل، بل يقال: ان منها أيضاً قوة السمع عند الفأر[27]. هذه الأمثلة وسواها تؤكد اشتراك كل الكائنات الحساسة بهذا الوجود الكوني. وبهذا العالم من حولنا، الا ان الإنسان الأضعف في حواسه بين الكائنات، هو الأبعد حدسا، ومعرفة، وتأملا




ورؤيا ، بل هو الكائن الوحيد الذي يندهش للوجود ،ويكوّن رؤياه لتفسير هذا الوجود المدهش، وتشكيل رؤيا عميقة لهذا الوجود مكنه من السيطرة على الكثير من ظواهر الطبيعة وحركة الكائنات،وأن الإحساس بالشيء دون شك غير المعرفة بذلك الشيء واقل شأنا من المعرفة.




الهوامش

1. الدهشة أصل الفلسفة، د. عبد الغفار مكاوي، مجلة (المجلة) المصرية، العدد (80)، السنة (7)، القاهرة، 1962، ص/31، وتنظر: جمالية فلسفة الدهشة في العمل الأدبي، سلام كاظم الأوسي، المؤتمر العلمي الثالث لجامعة القادسية، آذار/ 1999

2. الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان، علي حسين الجابري، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد 1985، ص/10.

3. مشكلة الفلسفة، د. زكريا إبراهيم، منشورات مكتبة مصر، القاهرة، 1971، ص/307ـ308.

4. بدايات الخليقة، رينية حبشي، ترجمة رامز سركيس، المطبعة البوليسية، 1968، ص/83

5. في سبيل موسوعة علمية، د. احمد زكي، دار الشروق، 1972، ص/37.

6. الحوار الفلسفي بين الحضارات، ص/80.

7. في سبيل موسوعة علمية، احمد زكي، ص37، وينظر في هذا الصدد واثرائه: الغصن الذهبي، السير جيمس فريزر، ترجم بإشراف احمد ابو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، 1/333 وما بعدها، الأساطير والخرافات عند العرب، د. محمد عبد المعيدخان، دار الحداثة لطباعة والنشر، ط4، بيروت، 1982، ولاسيما الفصل الخاص بالمعتقدات التقديسية للكوكب والظواهر الكونية.

8. في سبيل موسوعة علمية، ص/37. وعلى وفق ما عرضنا يمكن تفسير تعلق الشاعر الجاهلي بالسماء وتمثيلها عالمي: الجمال والجلال في شعره، بل وعرض همومه وفزعه من هذه الكواكب والظواهر الطبيعية والكونية




(ينظر) الموت والحياة في شعر الجاهلي، د. مصطفى عبد اللطيف، طبعة دار الرشيد، بغداد 1977، الفصل الأول: الخاص بالمعتقدات الدينية في العصر الجاهلي.

9. الحوار الفلسفي بين الحضارات، ص10.
10. المصدر نفسه، ص/174.
11. الحوار الفلسفي بين الحضارات،ص 11.
12. المصدر نفسه، ص 134و(الحدس) أصبح نظرية في الإبداع الفكري والفني أسس لها الفيلسوف (برجسون) ووقف الفيلسوف (هيجل) عندها طويلا في معرض حديثه عن المخيلة الشعرية.مثلما تابعها في معرفة الظاهرات الفيلسوف (هوسرل) للمزيد من المعلومات انظر دراستنا الحدس والإبداع، في هذا الكتاب.
13. مشكلة الفلسفة، ص /6، المقدمة.
14. تنظر مشكلة الفلسفة، ص/20.
15. تنظر مشكلة الفلسفة، ص/23، والشاعر والفيلسوف: جريدة الرأي الأردنية العدد (10412) في 2 اذار 1999، ص 20التي أعيد نشرها في أول البحث في هذا الكتاب.
16. تنظر مشكلة الفلسفة، ص/23.
17. تنظر مشكلة الفلسفة، ص/17.
18. المصدر السابق ص/160.
19. مشكلة الفلسفة، ص/ 194.




20. ينظر: النجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشون المطابع الأميرية، القاهرة 1979، ص/179.

21. المصدر نفسه ص/179.

22. المصدر نفسه، ص/198.

23. المصدر نفسه، ص/77، و(حياة التأمل): هي درجة من درجات التأمل واستغراق الذهن في التفكير، (المصدر السابق والصفحة).

24. الباراسيكولوجية الجديدة... غدا، جانباري، ترجمة سعد هادي سليمان، وزارة الثقافة والأعلام العراقية، مطبعة الدار العربية، بغداد 1987، ص/131.

25. ينظر النظام والكلام، ادونيس، دار الآداب، ط1، بيروت 1993 ص/92.ولعل تراثنا الإسلامي الحافل برؤيا الفلاسفة المسلمين، الكشاف الزمخشري ومواد كثيرة.

26. في الفلسفة والشعر، مارتن هيدجر، ترجمة د.عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، ط1، القاهرة 1963، ص72.

27. للمزيد من المعلومات في إثراء الموضوع: ينظر: كنوز العلم، وليم فرجار، ترجمة د. سيد رمضان هدارة، ود. محمد صابر سليم، مطبعة (يافا) منشورات مكتبة التحرير، بغداد، 1987، ص/ 414 وما بعدها، وينظر: في سبيل موسوعة علمية، د. احمد زكي، دار الشروق 1974 في الكثير من مواضع خلق الحيوانات في باب عالم المخلوقات، الطيور، الزواحف.

حوار الرؤياللعالم

(2)

رؤيا العالم للوجود




حوار الرؤيا للعالم
(2)
رؤيا العالم للوجود

رؤيا العلماء تحدد مفهوم الرؤية الكونية، أو المعرفة الكونية، وتتمثل في تفسير الإنسان للوجود تفسيرا قائما على نحو علمي، موضوعي يقوم على أساسين هما: الفرضية والتجربة، فإلى أي حد تستطيع هذه الرؤيا ان تمنحنا البصيرة، والوضوح والبرهان الساطع؟!

العالم وهو في سبيل استكشاف، أو تفسير ظاهرة من ظواهر الكون، والوجود لا بد ان يفترض فرضية، ثم يقوم بتجريب هذه الفرضية - عمليا - في المختبر، فإذا ظهرت نتائجه مؤيدة لفرضه، أصبحت رؤيته مقبولة على أساس أنها أصل علمي، وتستمر قيمتها العلمية حتى تؤيد التجارب فرضية أخرى أكمل منها، وحين اذ تخلي الفرضية السابقة مكانها لهذه الفرضية الجديدة، وهكذا يتمكن العالم من استكشاف علل الشيء ومعلوماته بوساطة التجريد العلمي، وانه ليواصل اكتشافاته بمقدار ما تسمح به الإمكانيات.

ولعل أعظم ميزات الرؤيا العلمية، الاستكشافية أنها رؤية دقيقة، جزئية، ومحدودة، فالعلم قادر على منحنا آلاف المعلومات التي تدور حول موجود جزئي واحد. إذ يمكن للعلم ان يمنحنا معلومات نادرة، وبآلاف الأوراق حول أسرار حياة ورقة شجرة معينة[1].

ميزة الرؤية العلمية في تقديم معلومات دقيقة، ومحدودة عن جزئية كونية من بشر، أو شجر، أو حجر وهذا يعني اطلاع الإنسان (العالم) على القوانين السائدة لهذا الموجود البشري، أو النباتي، أو الحجري، ومن ثم يتمهد السبيل لسيطرة





الإنسان، وتسلطه على تلك الموجودات، ومن هنا ترتقي العلوم الخاصة بالإنسان، وينتشر التصنيع، وتنمو التكنولوجيا.

والعقلية العلمية في صميمها عقلية عاملة أو فعالة، وتكمن عظمة هذه العقلية في خصائص لا بد من توافرها وهي: الوضوح، التماسك الداخلي، القابلية على الفحص، التكافؤ، الدقة، الموضوعية.[2] فإذا ما ظهرت هذه الخصائص في عمل عقلي اكتسب هذا العمل علميته الأصيلة. يرى (ستيفإن) في كتابه (أسس العلم الحديث): (ان المقصد الأسمى للعلم هو ان يقدم لنا وصفة رياضية شاملة للظواهر في اقل عدد ممكن من المبادئ والحقائق العقلية، وبذلك تكون وسيلة العلم للكشف عن رؤيته هي لغة الرياضيات)[3]، إذ أنّ الرياضيات هي اللغة الوحيدة التي ينطق بها العالم لأنها تركز في رموزها قدرا هائلا من النتائج، فضلا عن أنها تكشف لنا عن وجود انسجام حقيقي بين طبيعة الكون نفسه من جهة، ولغة الرياضيات الدقيقة الصارمة من جهة أخرى.[4] بيد ان قدرة الرؤيا العلمية على وضع معايير ومقاييس موضوعية للوجود لا يعفيها من ان تبقى رؤية داخلة في دائرة محدودة للتجربة، لكننا لا يمكن ان نحصر الوجود المترامي، وأبعاده المذهلة في دائرة التجارب المختبرية للعالم مثلما لا يمكن ان نضع ماء البحر في قارورة سقاء، ذلك ان العالم يشبه المصباح الذي يشع النور في ظلمة لا نهاية لها، فهو يضيء منطقة معينة إضاءة بالغة الدقة، حتى تكتشف دقائق هذه المنطقة لوجود الضوء المسلط عليها، بيد ان هذا المصباح لا يستطيع ان ينير ما وراء حدود تلك المنطقة، لذلك فالرؤية العلمية تقف عند حدود لا تتخطاها، يقول كارل بيرسون: (ان وظيفة العلم هي تصنيف الوقائع، والتعرف على ما بينها من تتابع، والكشف عن دلالتها النسبية)[5]، وهذا القول يؤكد عدم الجزم بكلية التعرف إلى الوقائع والظواهر معرفة مطلقة وكلية، مما حدا ببعض فلاسفة العلوم الطبيعية ان يتخطوا حدود التجربة الفيزيقية والوظيفية إلى ما وراء الحدود، تلك التي تخص المصير الإنساني، التي لا تخضع لأحكام التجربة، ولا يمكن البرهنة عليها في المختبر.[6] مما دعا هؤلاء الفلاسفة

الطبيعيين إلى التوجه إلى (الميتافيزيقا) والى الحدوس بوصفها منابع ثرة تغني الإنسان بإجابات بلا حدود، ولا سيما بما يخص كيانه ومصيره وصراعه مع قوى الطبيعة، وعلاقته مع الكون، وتفسيره لعلل الزمان وتحولات المكان، كذلك ظواهر الحتمية، والصيرورة والرقي والموت والنبوءة لذلك عقب بعض فلاسفة العلم الظاهراتيين ومنهم: جاستون باشلار بالقول: (ان العالم لا يدرك الوجود بأسره ككتلة واحدة متماسكة، عن طريق التجربة وحدها،ولا عن طريق العقل وحده)[7]، وفي رحلتنا مع رؤيا العالم ستكشف لنا هذه الرؤيا العلمية عن أسرار تساؤلات إنسانية عميقة حول الإنسان، وطبيعته ووظائفه، وسر تنظيمها وعلاقتها بالحياة والكون، ويمكننا ان نتأمل أمثلة رائعة من هذه الرؤيا بوصفها تفسيراً معرفيا، تجريبيا للعالم، منها جواب العلم عن تساؤلنا :هل العقل مادي أو غير مادي؟ وكيف نميز بين ما هو محسوس وما هو فكري؟

يقول علماء النفس بالفلسفة (ان عقلنا غير مادي)[8]. فهل يعنون بذلك ان العقل يمثل وظيفته دون الاعتماد على المخ، وهو جزء من المادة، وان له علاقة وثيقة بعملياتنا العقلية ؟

لا شك ان وظيفة المخ المادية ذات تأثير كبير على مجريات التفكير، ولكننا نعني بالضرورة ان العمليات العقلية الناتجة من التفكير هي (لا مادية)[9].. انه ليس مادية بالمعنى الدقيق لتلك الكلمة وانه يحتاج إلى وصف، ومن خلال وصف العالم (جي. ف. دونيسل) يتميز الفارق الحاد بين الأحاسيس، ومنبعها الحواس المادية وبين الافكار التي منبعها العقل اللامادي فـ(الأحاسيس تكون مخصوصة بشيء مرئي، مسموع، متذوق... الخ، في حين تكون الافكار شمولية تنطبق على كل فرد من أفراد تنوع الواحد)[10]، وينجم عن هذا التباين دون شك اختلاف منسجم بين الحواس والعقل وأساس هذا الاختلاف يكون في مادية حواسي مقابل لا مادية عقلي)[11] كما يقول هذا العالم.




ان إحدى ابرز خواص العقل هو قوة انعكاسه الكامل على نشاطه، فإنا أفكر بما أفكر به، وأدرك ما أدركه وأعي ما أعيه، وعقلي يؤدي هذا النشاط في قوة ويعرف ذلك النشاط أثناء تواصله[12]، وإذا أنعمنا النظر إلى الحواس فلا نراها تتمتع بالاستبطان الكامل، فعيني ترى، ولكنها لا ترى رؤيتها، وحواسي تعمل ولكنها لا تنعكس على نشاطها. ويمكن القول ان الحواس لا تصور ولا تصف الا العوالم الخارجية الخاضعة لعالم الحس: البصري، السمعي، الشمي... الخ، في حين تكون آلافكار قادرة على استبطان العوالم الداخلية للذات، الوجود، العالم بأسره، لانها تغوص في جوانب العالم، فستكتشفه، لا ان تصفه. ومن هنا فإن (العقل سيد الفكر، وهو في تأمله قادر على الاستبطان الكامل، في الوقت الذي لا تتصف بذلك أي حاسة أخرى، وكان لزاما وجود فرق بين الحواس والعقل، يعتمد على مادية الحواس مقابل لا مادية العقل)[13].

وحين يقدم السؤال: وكيف تبدع العمليات العقلية التي تفرز التفكير، وتتميز من الحواس التي تفرز الأحاسيس؟ أي التساؤل القائم عن علة الخلق والإبداع، أو عملية تشكيل الرؤى الفكرية: فلسفية كانت أم علمية أو فنية، فيأتي جواب الرؤية العلمية من علم فسلجة الأعضاء إذ توجد (هناك خوارق مدهشة حقا موجودة في منظومة الدفاع عند الإنسان، والخلايا الدفاعية في الدماغ تنمو بانقسامات عديدة ومعقدة، ولكنها محفوظة ومصانة بعيدة عن التأثيرات الضارة، وفي أماكن بعيدة وأكثر أمنا وهي نخاع العظام، ويعد العلماء نخاع العظام هذا مختبراً بيولوجياً عجيباً...مختبر يستطيع فيه النخاع بواسطة خلية واحدة من صنع خلايا لا تعد ولا تحصى، خلايا ذات قابليات عديدة ومدهشة)[14] ولكن أين يكمن عنصر الإدهاش في تناسل هذه الخلايا أفي نخاع العظم ام في هذا المختبر البايلوجي (المخ)؟ وان خلايا نخاع العظام تصنع خلية بل انها تقوم بصنع خلايا أخرى[15]... والدماغ هو مركز النظام العصبي، ويتألف من خلايا أو فروع يتصل حتى ابعد جزء من الجسم[16] (والخلايا العصبية الأصلية نراها متخصصة بتحويل التأثيرات الكيمياوية إلى



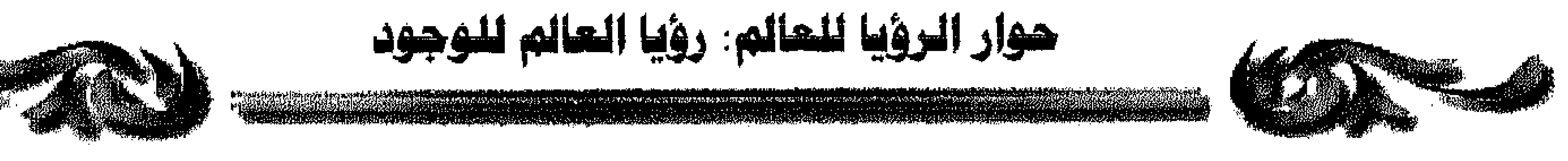

شحنات كهربائية، والشحنات الكهربائية إلى تأثيرات كيمياوية)[17] وترى النظرية الحديثة عند علماء الفسلجة (ان هذه المراكز – الخلايا – ما هي الا مواضع (للتخابر)، والعمل المشترك بين النظم الكمبيوترية والأعضاء)[18]..... وانه يستند عمل أدمغتنا الى الكيمياء الكهربائية، إذ تقوم الأعصاب بنقل التأثيرات والتنبهات من الجسم واليه، أو من موضع في الجسم إلى المركز (أي الدماغ) باستعمال المواد الكيمياوية على الدوام، ثم تقوم بتحويل هذه المواد الكيمياوية إلى طاقة كهربائية، فمثلا إحساسنا بالألم ينتقل كهربائيا إلى الدماغ، وعندما يصل هذا الإحساس إلى هناك تفرز مواد كيمياوية[19]. وهنا نستطيع ان نفسر كيف ان عملية المشاعر المؤلمة، أو المفرحة تهيئ حالة انفعالية بتأثيرات فسلجية مختلفة إلى ان تتركب في عملي ذهنية مختلفة تتحول إلى صورة ذهنية، وعن طريق الوسيلة الفنية أو اللغوية تتحول إلى إبداع فكري أو فني أو أدبي.

ولعل الفيزياء من أكثر العلوم حضورا في الإجابة عن الأسئلة المحيرة لدى الإنسان، فقد قدمت الرؤيا الفيزيائية إجابات عميقة لفلسفة الوجود كمفهوم الحتمية الذي يحقق علاقة العلة بالمعلول، والسبب بالمسبب، فإذا كان مفهوم الحتمية يفسر بالرؤية الفلسفية مرتبطا بروابط منطقية، وبوصفه إشتراطاً متبادلاً لكل الأشياء والعمليات في الطبيعة والمجتمع[20] فإن الحتمية بعدِّها رؤية علمية، فيزياوية (تعني ان الأشياء والعمليات المادية ترتبط ببعضها بروابط لا يمكن خرقها أبدا، وبدون مثل هذه الروابط لا يمكن ان يوجد قانون)[21] كذلك استطاعت الرؤية الفيزياوية الإجابة عن كثير من تساؤلات العقل البشري حول ماهية الزمان والمكان والفضاء وكلما بدا جواب لسؤال صار مفتاحا لسؤال جديد يحتاج إلى نظرية ورؤية علمية جديدة وما زال الفيزيائيون يفتحون آفاقاً لروى جديدة فليس ثمة (زمن كوني) بالنسبة للعالم كله)[22]، فإنشتاين، مثل نيوتن وكل المفكرين العلميين كانت لديه نضرة عميقة وموحدة للكون[23]، وهذه النظرية – النسبية- تنجم عن إدراك وتبصر حقيقيين لعمليات الطبيعة نفسها، وبشكل




خاص في فهم العلاقات بين الإنسان والمعرفة والطبيعة (فالفيزياء ليست أحداثاً ولاهي مشاهدات، والنسبية هي فهم العالم لا كأحداث، بل كعلاقات)[24]. وقد استطاعت الرؤية الفلسفية لعلم الفيزياء ولما تزل تقدم إجابات لأسئلة تأملية عميقة وهي في بحثها الجاد الدؤوب لاختراق العالم المعقد العجيب، محاولة في وضع إجابات تلتقي وحاجات التأمل البشري و ومن الطريف ان الرؤية العلمية الطبيعية هذه قد أثرت، وأثرت الفنون والآداب حين ظهرت التجارب الفيزياوية والنظرية الكبرى في أوروبا، فكان أثرها واضحا في معانقة الشعر والفنون بعامة على حد قول صاحب كتاب (ارتقاء الإنسان)[25]، فقد أحب الشاعر (كوليردج) كلمة العاصفة وعدها مرادفة للطاقة وتطورت فلسفة الطبيعة وانشغل الشعراء الرومانسيون في التعبير عن جماليات هذه الطبيعة ' منطلقين من فكرة مؤداها (ان الطبيعة هي منبع القوة، وان أشكالها المتعددة، انما هي تعابير عن نفس القوة المركزية، أي الطاقة)[26]، وقد علقت الرؤية الرومانسية أهمية كبيرة على الطبيعة. لماذا ؟ذلك لان العوامل الكبيرة في الطبيعة هي عوامل سرمدية، وغير قابلة للفناء.[27]

وإذا انتقلنا من رؤيا علم النفس الفلسفي، والفسلجة والفيزياء واتجهنا صوب النظام المجتمعي للكائنات الأخرى غير البشرية فهل نجد فرادة المجتمع البشري دون سواه في بناء مؤسساته والبحث عن حريته او تحقيق ذاته ؟ علم الأحياء يبطل كثيرا من الأوهام المزروعة في ذاكرة الإنسانية، فالحب والكره والعبودية، هذه المفاهيم ليست قصرا على بني البشر وها هي الرؤية العلمية تصحح المسار الإيهامي المتوارث أجيالاً إذ أنّ ما تتمتع به المملكة الإنسانية تتمتع به المملكة الحيوانية والنباتية، لانها جزء من المملكة الإلهية. ومن طرائف هذه الرؤى ان هناك نوعا من العبودية بين الحشرات في عالم الحشرات كما يحصل في المجتمع الإنساني تماما من تسلط الأسياد على العبيد فقد أثبتت الملاحظات العلمية انه توجد بين النمل أنواع فقدت القدرة على إكثار العمل ولو لم تكن هناك أعمال سخرة وعبودية لكانت مستعمرات النمل لا تقدر على إطعام صغارها ولا يمكنها الحصول على مؤن الطعام



للمستعمرة أيضاً الذكور تموت بعد قيامها بعملية التلقيح وما ينتجه التكاثر في الأجيال المتعاقبة هم الجنود فقط فلا بد ان تكون البطالة قائمة ولابد من حصول هذا النوع من النمل على الأعداد المناسبة من عمال السخرة للقيام بأعمال المستعمرة.[28] اما جنود النمل فهي مزودة في العادة بمعدات قتال أنواع النمل الأخرى والغريب في الأمر ان جنود النمل تقوم بمهمات دورية لأسر السخرة، فتخطف (الخوادر) من أعشاشها الهادئة إلى حياة السخرة والعبودية وعندما يتم نموها تقوم بخدمة أسيادها كما لو كانت تعيش في عشيرتها)[29] وحقا ما قاله احد المفكرين من (ان العلم شكل إنساني جدا من إشكال المعرفة)[30] العالم معقد والإنسان جزء من هذا العالم المعقد بيد انه الكائن الوحيد المغامر المتأمل والمتفلسف في سبيل تحليل مركبات هذا العالم في محاولات مضنية لاستكشاف كنهه، وقد يصل هذا المخلوق العجيب إلى أشياء الوجود عن طريق الفعل او عن طريق رسائل أخرى يجدها هذا الإنسان الموهوب في أعماق ذاته، وفي مكنونات كنوزه الضامرة المستترة وفي صفاء الذهن العالي وعند بلوغ مرحلة التسامي الروحي.

ان علما جديدا بشر به الربع الأخير من القرن العشرين يدعو إلى رؤية تجمع بين المادة والروح، عرف بعلم (الباراسيكولوجي)[31] أو العلم الخاص بالقدرات فوق الحسية ويعني بالأشخاص الذين يتمتعون بقدرات فائقة وسيفتح هذا العلم الجديد منافذ لرؤيا العالم على مشارف القرن الحادي والعشرين بشكل مذهل وقد يشكل الباراسيكولوجي خطراً وخلخلة لرؤيا علمية بدت بديهيات أو حقائقَ لا تصمد أمام الحقائق الجديدة كما ان أشياء كانت في عداد الوهم ستصبح حقيقة ماثلة كرؤية زرقاء اليمامة للشجر الذي يمشي التي وردت في تراثنا العربي.

ان الرؤيا الباراسيكولوجية تعتمد في أساسها على اللاشعور إذ (ان اللاشعور الفردي هو مركز الرؤية ووجهة نظر تميل نحو صيغ أكثر تعقيدا للشعور)[32] كذلك فإن (اللاشعور المعتمد في هذه الرؤية يجب ان لا يعد إسقاطاً للعناصر النفسية)[33] وهكذا فإن الرؤية الباراسيكولوجية لا تنتمي بدقة القول إلى





حدود العلمية التجريبية ولا إلى أصول المنطق الفلسفي أو الحدس البشري بل هي رحلة الإنسان الفائق الحس في مسارات الفكر العميق وخلال تدفق هذه الرؤية في الوعي الفردي تتكون لنا العديد من الأشكال المختلفة التي تتمثل باللانهائي لوقائع الشعور، [34] وتستند هذه الرؤيا إلى الإمكانيات التي تستلهمها من الوسطاء أصحاب الملكات الفردية، والقدرات فوق الحسية، وعلى خوارق العادات ومن المفيد ان نذكر ان الرؤية الباراسيكولوجية غير المعجزة الإلهية للأنبياء.[35]

الرؤية الباراسيكولوجية كما أسلفنا تستند إلى فئة من الناس المخصصين الذين يمتلكون قدرات غير عادية بعلم منهم او بغير علم في وجودها عندهم ومن هذه القدرات: القدرة على التنبؤ عن بعد، والتراسل وظواهر تحريك الأشياء عن طريق التركيز الذهني والشفاء الروحي وتصوير الافكار والتخاطر، [36] والتنبؤ والاستنباء[37] ثم الاستشفاء عن طريق اللمس وسواها كثير.

هذه القدرات التي عجز العلم الحديث ان يعللها جعلت واحدا من علماء العصر المدعو د. أوسي يقول: (يجب ان نعلم البشر الإصغاء إلى الذات، ان لا شعورنا هو الذي يقوم بأعلامنا فلنصغ اليه... فنحن نفرض تماما في اللاشعور الجماعي العزيز عند فكر بونغ، ونعيش فوق سطح ذكاء واسع)[38].

وأخيراً فإن الرؤية العلمية تقودنا إلى علاقة الكون بالتوحيد بوصفها نتيجة مسلم بها، اقر بها عباقرة العلم ممن امتلكوا صفاء الرؤيا واتقاد الذهن التأملي فقد توصل العلماء بعد جهد شاق الى (ان هناك وحدة في المادة الأولية التي بني منها كل شيء. وحدة في النسيج وحدة في الخامة وان يدا واحدة لا غيرها هي تبدع في ساحة الكون بكافة مطوياته بدءا من الذرة وما تحويه من روعة الدقة في التنظيم والتخطيط وانتهاءً إلى النجم العملاق الذي يكبر شمسنا بمئات الملايين من المرات).[39]

ثمة نظام كوني يربط الذات بالموضوع والجزئي بالكلي والإنسان بالعالم انها عظمة المهندس الأعظم...الله عز وجل (فاليد التي أبدعت قلبا من اللحم في



صدورنا وجعلته ينبض على الدوام بدقة وانتظام وفي منتهى الروعة هي نفسها اليد التي صنعت النجم العملاق وجعلته يصغر ويتخلص حتى يصير نجما نيوترونيا نابضا فروعه القلب البشري النابض وعظمته لا تقل عن روعة النجم النيوتروني النابض ابداعاً).[40]

ان كل ما يجري في هذا العالم منسجم، متوازن ورؤيا العلماء التي أفصحت وتفصح باستمرار عن علة الكون تفصح بذهول عن سر هذا التوازن وعظمة الخالق، يتساءل اسحق نيوتن في نداء عميق: (كيف تكونت أجسام الحيوانات بهذه الصناعة البديعة، ولأي المقاصد وضعت أجزاؤها المختلفة؟ هل يعقل ان تصنع العين الباهرة بدون علم بأصول الأبصار ونواميسه، والإذن بدون إلمام بقوانين الصوت؟ ثم يجيب (ان هذه الكائنات كلها في قيامها على أبدع الأشكال وأكملها الا تدل على وجه الله!).. ان عباقرة العلم: اينشتاين، أديسون، غاليلو، چارلس داروين، فيثاغورس، كلهم في لحظة التجلي العلمي كشفوا عن عرفإنية عميقة ترتبط فيها الذات الإنسانية بالمطلق حيث وجهه الكريم، وفي حجرة الانكشاف المعرفي تجلت الوحدة الكونية.[41]




الهوامش

1. ينظر: طبيعة الميتافيزيقيا، جماعة من فلاسفة الانكليز المعاصرين، ترجمة د.كريم متي، منشورات عويدات، بيروت، ط1، بيروت 1981، ص/ 81 وما بعدها.
2. ينظر: مشكلة الفلسفة، د. زكريا إبراهيم، ص/146
3. مشكلة الفلسفة، ص/132
4. ينظر: مشكلة الفلسفة، ص/132
5. المصدر نفسه، ص/131
6. تنظر: فلسفة الفيزياء،د. محمد عبد اللطيف مطلب، الموسوعة الصغيرة، العدد2، بغداد، 1977 ص/13، 39، 49)
7. مشكلة الفلسفة، ص/134.
8. علم النفس الفلسفي، جي.ف. دونيسل، ترجمة سعيد احمد الحكيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص/ 166
9. ينظر: المصدر نفسه، ص/166- 167
10. المصدر نفسه، ص/168
11. المصدر نفسه والصفحة
12. المصدر نفسه، ص/ 170
13. المصدر نفسه والصفحة
14. ينظر: الإنسان ومعجزة الحياة د. خلوف نوري باقي، ترجمة: اورخان محمد علي، سلسلة أبحاث في ضوء العلم الحديث رقم (2) مطبعة الحوادث، بغداد 1984، ص/89 وما بعدها.




15. ينظر: الإنسان ومعجزة الحياة، ص/90.

16. المصدر نفسه، ص74

17. المصدر نفسه والصفحة

18. المصدر نفسه ص 78

19. المصدر نفسه، ص80

20. فلسفة الفيزياء، ص/48- 49

21. فلسفة الفيزياء، ص/49

22. ارتقاء الإنسان، جن برونومسكي، ترجمة د. موفق شخاشير وعالم المعرفة العدد(39) الكويت 1981، ص/194

23. ينظر: مبحث(الزمن في الفلسفة المادية) ضمن رسالة (الزمن في شعر الرواد)، سلام الأوسي، مصدر سابق ص/1- 5، وفيه عرض مكثف لمسائل الفضاء والزمان واللانهائي لمفهوم نيوتن واينشتاين.

24. ارتقاء الإنسان ص/196

25. المصدر نفسه، ص/218 وما بعدها

26. المصدر نفسه، ص/218

27. ينظر: المصدر نفسه، ص/222وما بعدها.

28. تنظر: كنوز المعرفة، وليم فرجارا، ترجمة د. سيّد رمضان هدارة، ود. محمد صابر سليم، مصدر سابق، ص/ 301.

29. تنظر: كنوز العلم، ص/ 302.

30. ارتقاء الإنسان، ص 289، مصدر سابق.




31. أفدت من أفكار هذا الموضوع من الندوة العلمية التي عقدت بتاريخ 1998/12/4 من البرنامج التلفازي (أراء مختلفة) حول موضوع (الباراسيكولوجي) وقد أطلق اسم هذا العلم أول مرة سنة 1969 وتنظر بهذا الصدد مقابلة مع الأستاذ واثق الدايني مجلة الموقف الثقافي، العدد(20) السنة (4) 1999، ص/110.

32. الباراسيكولوجيا الجديدة...غدا، ص/86.

33. المصدر نفسه والصفحة.

34. ينظر: الباراسيكولوجيا الجديدة..غدا، ص/87.

35. المعجزة خرق للعادة وللنبي دلالة على صدق النبوة وقد وردت معجزات الأنبياء في القران كعصا موسى، وقصة أهل الكهف، ومعجزة السيد المسيح وغيرها كثير. ينظر: كنوز المعرفة.

36. التخاطر: إرسال فكرة من عقل إلى عقل آخر بدون وسيلة أي إرسال صورة ذهنية واستقبال أخرى.

37. التنبؤ: معرفة ما يحدث في المستقبل والاستنباء: معرفة ما في بطون الأرض من نفط ومعادن وما سواها

38. الباراسيكولوجيا الجديدة..غدا جان باري، ص/ 45، وينظر مبحث (الشعر والنبوءة) ضمن الزمن في شعر الروّاد، سلام الأوسي، مصدر سابق.

39. شهادة الكون، عبد الودود رشيد، شركة سرور للطباعة المحدودة، ط1، بغداد، 1990 ص/3

40. شهادة الكون، عبد الودود رشيد، ص3 مصدر سابق.

41. الرؤيا الكونية والتوحيد (مقال)، سلام كاظم الأوسي، جريدة الرأي العراقية، العدد(60) في 4/ حزيران 2000 م.

حوار الرؤيا للعالم

(3)

رؤيا الفنان

والفنان الشاعر للوجود

حوار الرؤيا للعالم

(3)

رؤيا الفنان

والفنان الشاعر للوجود

يقول د. صلاح فضل: (تعد دراسة رؤية العالم من اشد الدراسات جدية في النقد الحديث وقد استفادت بحصيلة الدراسات النظرية والفنون التشكيلية).[1]

إذ تعد رؤيا الفنان للعالم من الرؤى التي تحقق ضربا من الموازنة التي يندمج فيها الحس الذاتي بالموضوعي، والنبضة الجمالية بالنبضة التأملية، وإذا كانت رؤيا الفيلسوف بشموليتها قائمة على التحليل والاستقراء والمنطق العقلي التأملي، فإن هذه الرؤيا بدقتها وصرامتها للكشف عن ماهية الجزء قائمة بالتجربة المبرهنة اما رؤيا الفنان فتحقق ماهية الشيء من الداخل ومن الخارج معاً اعتماداً على الحدس أو الإلهام أو قوة الروح وسواها من التسميات، ولذلك صنف النقاد الرؤية الفنية إلى صنفين رئيسين هما: الرؤيا الداخلية أو الرؤيا من الداخل، والرؤية الخارجية أو الرؤية من الخارج، وان هذا التقابل بين نوعي الرؤيا ليس مطلقا دائما، بل هو نسبي متدرج فالرؤيا الداخلية تحرص على تقديم خلجات الفنان المبدع وهواجسه وأفكاره بينما تقتصر الرؤية الخارجية على اقل قدر من التأويل والشرح للمعطيات الحسية.

لقد أصبح مفهوم الرؤية في معناه المعاصر لا يعني بالمعالجة التراثية للمضمون الشعري في المعاني والأغراض، ولا يعني بتجسيد هذه المضامين المعنوية بل أصبح يمثل حالة الاندماج وجدلية الشكل والمضمون.

(إذ أنّ الرؤية أصبحت هي التجسيد الدقيق لمفهوم الأثر الفني في النقد الحديث، إذ لا شكل ولا مضمون بل هناك مجموعة هائلة من العناصر الفكرية والنفسية والحضارية تفاعلت فيما بينها على نحو غاية في التركيب والتعقيد)[2]،



وبهذا المعنى الجديد تعد الكتابة الإبداعية (رؤية وموقف، رؤية للكون والمجتمع والإنسان وموقف من هذا الواقع بجوانبه وأشكاله المختلفة، وهذه الرؤية والموقف لا يبرزان الا في المضمون المشكل فنيا)[3]، فكلمة الرؤيا تؤثر على كلمة (رؤية) لما في الأولى من ايحاءات ميتافيزيقية، ما فوق واقعية لا تنطوي عليها كلمة الرؤية ذات الافق المادي العلمي الفيزيقي المحدد والمرتبط بالحواس أو بمنطق محدد في حين ترى في الرؤيا ما يناسب تعاملها مع شمولية الفن وأصالة الفنان التي يشكل من فئة هذه (الرؤيا).

يقول تودورف: (ان غاية الفن هو إعطاء إحساس بالشيء كرؤيا وليس كتعرف)[4]، وهذه المقولة يمكن ان تعطينا المنهج الذي نخطوه في رسم مديات الرؤيا عند الفنان بعامة والشاعر موضوع الدراسة – بخاصة – الذي يعزز بحق غاية الفن الذي هو رؤيا جمالية للعالم قبل كل شيء.

يقول شكلوفسكي: (ان الهدف من الفن هو ان يمنح الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف، وتتمثل تقنية الفن في ان يجعل الموضوعات (غير مألوفة) وان يجعل الأشكال صعبة)[5].

ورؤيا الفن هنا ترتبط بعمق الوعي وزوايا التطلع إلى الداخل الإنساني والخارج المادي لان الفن (يشكل بعدا خاصا من أبعاد الوعي الإنساني الفردي والجماعي معا في علاقته ذات المعنى المزدوج مع العالم)[6] وعلى وفق ما رأينا فإن (الوظيفة الخاصة المسندة للفن هي ان يعيد لنا الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات اعتيادية في وعينا اليومي)[7]، وان الفنان الكامل – كما يقول موريس ناوو –((هو الإنسان الذي يستطيع ان يعبر عن العالم وعن نفسه معا، ومن خلال الإبداع في الزمن، ولكنه خالد مع ذلك قادر بدوره ان يوقظ أصداء، وان يبعث انفعالات وأفكار وتصرفات جيدة)[8]، وعندما تكون الرؤية موحدة، شانها عند كل مبدع أصيل، فإنها لابد ان تكون بالضرورة رؤيا، شخصية، متمايزة، تكشف عن خصوصية الرائي[9]، مصورة في كل لوحة من لوحات الفن، رسماً أو رقصاً أو

قصيدة، وفي كل إشراقة من اشراقاتها، و((ان كل عمل فني، متكامل ومتجانس، يتوفر على وعيه الخاص، وفرادة رؤياه للعالم).[10]

الفن ينطلق من رؤيا في الوعي الثاقب للوجود، وفي انصهاره في الوجود وتعبير عن هذا الوجود يخلق وعيا كونيا،وجماليا ولذلك فإن الرؤيا الفنية تزيد إحساسنا بعمق الوجود وهو سر الوجود، وعظمة الموجد.

ومن هنا تتجلى للعيان الصلة الوثيقة بين الفن والإنسان (ولقد كان الأقدمون يطلقون على (الفنان) بصفة عامة و(الشاعر) بصفة خاصة) اسم (الرائي والنبي) او (بالرجل الإلهي) لانهم كانوا يرون انه لا يصدر في فنه الا عن الوحي والإلهام، أو الكشف الصوفي).[11]

رسالة الفن إذن ووفقا لما يقول بول فاليري هي: (التحدث عن الأمور الغائبة التي تراود صدر العالم كما لو كانت عتابا) يوجهه المستقبل الحاضر.[12]

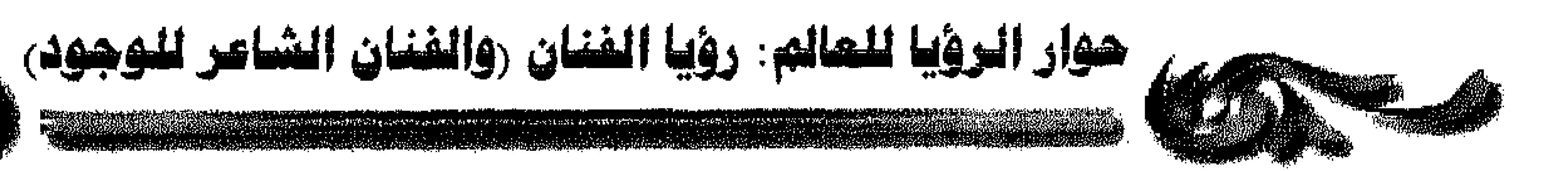
فالفنان هو الذي يبغي جعل (الغائب) حاضرا، لإدراكه ان قدرا اكبر من الحقيقة انما يكمن في الغياب والفن بهذا المعنى صرخة في سبيل تحرر الإنسان من عالمه اليومي، والسائد، المألوف والسطحي الواضح، والانتقال إلى عالم الباطن، ومواطن الأسرار، وبلوغ الموجود المبدع، الكائن في أحشاء هذا العالم، ولذلك انبعثت الرمزية والصوفية والسريالية بوصفها تطلعا باطنيا لعالم الشعراء، مثلما تلفتت الرومانسية من قبل إلى تمثل حركة العالم واشياءه، والبحث في صيرورته، وثباته وتحولاته في الطبيعة والذات والوجود، إذ يمكن تلمس إحساس الفنان الرومانسي إزاء الطبيعة، ذلك الإحساس السوي الفريد إحساس، عميق، وخصب وفيه نستكشف كل أسس النظام والانسجام والتوافق، وبذلك يستطيع الفن ومنه الشعر ان يجمع بين الممكن والمستحيل والمجهول والمعلوم، بل انه قادر على إحالة الحلم المتصور، أو اللامرئي إلى عالم مجسد بالألوان كما في الرسم، والحركات كما في الرقص وفي الكلمات كما في الشعر.




وفي ضوء تصور الفنان.. المصور، والفنان الشاعر (فإن الحياة حلم أخضعناه لضوابط ومن الثروة المهملة الكائنة في هذا الحلم يستخلص الشاعر بضاعته، فيغوص في الصفاء الممتد تحت الغطاء العقلي للعالم، ويبرز صورة نافلة، أو انفعال مطروقا، ويربطه بالموضوع الحاضر).(13)

وإذا كانت رؤيا الفنان تحمل قدرة النفاذ من المجهول إلى المعلوم من خلال كشفه واستبطانه فحري بهذه الرؤيا إعادة تشكيل الواقع، بمعنى صياغة الواقع الجديد على وفق مقاييس الرؤيا الفنية والرؤيا الجديدة للواقع تتحقق دون شك حين تصدر هذه الرؤيا عن فنان قد اتحد مع الكون، حتى بدل به دقائقه وأسراره وخصائص معانيه، وبهذا الخيط الفلسفي نستطيع ان نشد نظرية الرؤيا إلى نظرية الخيال، ولنا هنا ان نتساءل ونحن نعاين الرؤيا العلمية التي حققت منجزاتها الكبرى في عالم الانترنت والكمبيوتر وسواهما من اجل وضع قياسات مبتكرة للاتصال بالعالم، ورؤيا العالم.. هل تستطيع رؤيا الفنان، والفنان الشاعر في حياتنا المعاصرة ان تطرح رؤيا نافذة تخترق الرؤيا العلمية الخارجية وتكشف عن قياس حرارة العاطفة الإنسانية في النص الإبداعي، وعمق الشوق الأدبي، وقطر المحبة البشرية، ومحيط الكراهية، ودرجة التجديد؟ تساؤل يطرح نفسه ونحن نفحص رؤيا الفنان فكيف نتلمس الإجابة؟

لنا ان نتفاءل في الإجابة أو لنا ان نتشاءم، بيد اننا ندرك قبل كل شيء، ان رؤيا الفنان سبقت الرؤيا النفسية عند علماء النفس التحليلي، ومدرسة اللاوعي (سيجموند، ادلر، يونغ) في الكشف عن الكثير من أسرار النفس الإنسانية وأعماقها اللاوعية. نقول: ان تساؤلنا السابق هو فرضية لها مقوماتها ويمكن ان يكون حضور الميتافيزيقا في الفن الشعري من اكبر دعائم الإجابة الفنية عن رؤيا العالم، ولقياس درجاته الوجودية. لنقل أولا ان الشعر من الفن، أو هو عنصر الفن الأكثر تجليا، وان هذا الشعر في الرؤيا يبحث عن المعنى الميتافيزيقي مبتذلا للشخصيات الإنسانية، ولكنه كما قلنا يمثل البحث عن الموقف الميتافيزيقي الذي



يعبر عنه الشاعر باتجاه العالم، فقياس حرارة العاطفة الإنسانية (في حالتي الانفعال والافتعال) حالة وموقف ميتافيزيقي يظهره النص الشعري بتجلٍ كبير حين يعرض انفعالاتنا إزاء موضوعة الحب.. أو الموت.. أو المصير البشري، هذا والنص يظهر حالة الافتعال حين يصير الإنسان لاعبا، عابثا في الوجود، أو مزيفا للحقيقة في ذاته أو في الموضوع الذي يتعامل معه.. وليس اقدر من الشعر على فضح نوايا الإنسان، لان الشاعر ومهما بذل من محاولات عقلية، إرادية إلى لإلباس الحق من الباطل، والافتعال بالانفعال، فإن ميتافيزيقا الصفة الشعرية يكشف عن الماهية الأصلية، والسر الدفين وراء الكلمات، ولذلك استطاعت نظرية القراءة والتلقي الحديثة (14).

إعطاء القارئ الجديد أهمية بارزة في تأويل النص والكشف عن أعماقه وأسراره الباطنية. ان الشعراء الكبار حقا هم أصحاب الافكار الكبيرة أو الرؤى الكبيرة في كشفهم عن قياسات دقيقة، وفحوصات عجيبة لدرجة العاطفة الإنسانية وعمق الشوق ومحيط الكراهية وقطر المحبة فمثلا كلما قرأنا للمتنبي وجدنا صورة الإنسان ودرجة تزييفه لعواطفه، وكلما تعمقنا في نصوص جميل بن معمر، وكثير عزة وقيس بن الملوح وعنترة أدركنا قياسات دقيقة لدرجة الأعماق في الشوق الإنساني مع الآخر أو أدركنا عمق الشوق للمطلق ونحن نستقري نصوص الحلاج وابن الفارض وترجمان الأشواق لابن عربي وهكذا يستطيع الشعر ان يقيس ميتافيزيقا، حدسيا محيط الكراهية الذاتية الفردية أو الجماعية عندما يفصح هذا الشعر عن المحيط المترامي في بداياته الضيقة كما هو الحال في شعر الصعاليك والخوارج او فحص عن نهايته المحيطة التي يرسمها الإنسان المعاصر في غربته واغترابه الذي يمثل الموت استلاب الحرية أوضح تجلياته مثلما نقرأه في حزن صلاح عبد الصبور والسيّاب والبياتي وأمل دنقل وقد يودي به إلى الموت واغتيال النفس كما فعل خليل حاوي عندما قتل نفسه أو نازك وقد فقدت مقومات بقائها مع مجتمعها حين أصيبت بحالة فصامية.




والفنان الجاد يتطلب البحث الجاد عن دلالات الموقف الشامل للرؤيا في أولى دلالاته وهي الدلالة الميتافيزيقية ومن ثم الدلالة الجمالية وكلتا الدلالتين مرتبطة بالحس الإنساني والتأمل العميق والتجربة المخلصة والثقافة الشاملة ومن خلال ذلك تتحقق في رؤيا الفنان – الشاعر القدرة على النفاذ للكشف عن نقطة التقاء بين الوعي والأشياء هذا الالتقاء الذي نعتقده هو المرجع في إبداع الفنان الذي يمتلك رؤياه الخاصة عن العالم. وفي هذه النقطة من الوعي يصبح التحول في الرؤيا ويتبعها التحول في الموقف. وهذا ما يفسر لنا تحول بعض الشعراء العرب المعاصرين – بعد ان تخطوا المرحلة الرومانسية – فأصبحوا شعراء مواقف بعد ان كانوا شعراء حاجات إنسانية، هكذا تحول السيّاب، والبياتي، وعبد الصبور، وحجازي، ودنقل، وقباني في أعماله السياسية،[15] وصارت هذه المواقف تعكس قلق الإنسان العربي والإنسان العربي المعاصر بالذات فأخذوا يعبرون عن مفارقات الساعة الإنسانية والكونية.

كل هذا التحول منبعه التقاء الوعي المعاصر بالأشياء ومعاناة التجربة، فأصبح الفنان الشاعر في هذه الرؤيا يؤلف حضورا في زمان ومكان العالم كما يشكل هذه الإمكانية في ذاته فيصير ذاتاً وموضوعا في ان واحد ذلك لان النص الإبداعي (لايعطينا فنا بدون رؤية الشخصية وهي تعمل والحدث وهوينمو واللغة وهي تعكس الوعي والأسلوب وهو يميز الطريقة)[16] اما المواقف الشعرية وأساليبها التعبيرية فتبرز بوصفها عناصر رؤيا للشعر المعاصر إذ يجترح احد الباحثين مجموعة سمات في الشعر المعاصر تمثل عناصر (الرؤيا الحداثة) متمثلة بالصدق والتمرد والرفض و(التركيز على وجدان الإنسان وعالمه الخارجي و(الشعور بإشكالية المصير الإنساني) ثم (معاناة الانسلاخ والغربة الروحية) وأخيراً (النسبية والتحرر من القواعد)[17].

حقا ان الرؤية الإبداعية للفن (عملية استقصاء: استقصاء للذات، استقصاء للذهن، واستقصاء للتجربة)[18]، ولذلك (فالشعراء المجيدون المبرزون، المنفلتون من عبوديات كثيرة هم وحدهم الواعون، في تجربتهم الداخلية يتوحد الكون والتاريخ

ولذا تكون أقوالهم كالرياح تفتح المصاريع المغلقة على الرؤى والتجارب والحماقات والجرائم والبطولات وكل ما يجعل من الإنسان هذا المخلوق الباني يستمد منه هوياتهم ونبؤاتهم)[19].

تقودنا رؤيا الفنان والفنان الشاعر وهي تتمحور حول الذات الإنسانية والعالم لتستكشفه باستمرار وهي تنطلق من الوعي والتأمل والتجربة ذات الخصوصية إلى الوظيفة الجمالية التي تكون مشغل الفنان وواجهته التي يجليها بالوسيلة اللغوية ويهذبها بالتجربة الواعية لتصير مرآة للحقيقة الماثلة أمامه في إدراك مفهوم رؤيا العالم.

يقول هيدجر: (تكون ماهية الفن - اعتمادا على العمل الفني في تكونه وعناصر تكونه- تشغيلا لحقيقة الموجود)[20]، وان رؤيا الفنان تتجسد من خلال التشكيل لتحقيق الصورة الجمالية لهذه الرؤيا إذ أنّ الجمال كما يرى هيدجر (قائم في الشكل الذي يكون مضيئا انطلاقا من الوجود، فيظهر وهو يحمل واقعا يصبح موضوعيا، ثم تتحول الموضوعية إلى تجربة نعيشها)[21]، وهذه التجربة تتكون في أشكال صورية إيقاعية عن طريق الاستعمال الخاص للغة عند الشاعر الأصيل. وفي خصوصية الأدب الجمالية يؤسس العمل الأدبي حاضره الأدبي ليكون جواز سفر عبر الأجيال وتقترن صفة (العالمية) فيه بقدرته على آلافصاح عن عالم ليس هو العلم الذي احتضن التكون، والولادة ولذلك تقتضي خصوصية الأدب الجمالية التمييز بين العالم المباشر والعالم الذي يخرج عن حدود الزمان والمكان ذلك العالم الذي تكون به قراءة الإبداع نقطة متحولة باستمرار قراءة فاعلة ويكون الإبداع اثر الفكر الخالص.[22] يقول غولدمان: (ان العمل الأدبي تعبير عن رؤيا العالم عن طريق النظر والإحساس بكون ملموس مشتمل على كائنات وأشياء أو الكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق ويعبر عن هذه الكون (العالم)[23]، هذه الرؤيا وتشكيل هذه الرؤيا يحقق الفنان – الأديب حقيقة الجمالية وجمالية الحقيقة في ذات الوقت إذ (يتبدى الجمال حركة يولدها صراع ابدي بتكرر بين الأرض والعالم




أو نظام لعب خاص تتفتح به ذات اللاعب المبدع وتعانق وجود اللعب في اندماج يفككها التغيب)[24]، بيد أن هذا اللعب لا يعني العزل وانما المهارة الفنية الأصيلة إذ أنّ الجدية هي رائد الفن الأصيل وان الحركة الموارة، والرغبة الدائبة في كشف الوجود وتشكيله جماليا هي عنوان الفن فلا ثبات ولا جمود ولا نسخ ولا تكرار، بل كشف جدلي جمالي يحقق اكتمال الزمن في لحظة الإبداع، والتقاء الزمن التاريخي بالزمن الوجودي لتحقيق ما هو فوق التاريخية، وفوق الواقعية[25]، لذلك اتسمت عوالم الشعر مثلا بوظائف إنسانية، ووجودية، جمالية وليس بوظيفة واحدة، وإذا كان سارتر يرى في الأدب (كشفا للإنسان والعالم)[26]، فإن الشعر بوصفه عنوانا كبيرا في كتاب الأدب انما يحقق وظائفه في تبصير الإنسان بوجوده، وترسيخ وعي جمالي للأخلاق فيه وعيا يتجاوز المكرور، الممل في رتابته وموته[27]، ويمكن ان يتحقق الانجاز الجمالي للرؤيا الفنية من خلال اندماج الذاتي بالموضوعي، والمادة بالشكل، والواقع بالميتافيزيقا حينئذ فقط يتجسد المعنى العميق لشعرية الفن العميق، ويتجلى الإحساس بالمتعة الجمالية للحقيقة)[28].

والفنان الحقيقي هو الإنسان (الذي يلمس بعينه، ويرى بيده، ويفكر بإصبعه، انه الذي يحتك بالعالم احتكاكا مباشرا لا اثر فيه للمنفعة أو الفائدة العلمية، ومن ثم فإنه يملك ضربا من (العيان الجمالي للكون)[29].

ان المتعة الجمالية تتحقق في قدرة الفنان المبدع على تشكيل رؤاه بدرجة أصيلة من درجات التناسق والتوافق والتوازن والذروة التي يستطيع ان يستقبلها المتلقي بوصف النص مشروعا مشتركا بين المبدع والمتلقي، فيكون المتلقي صاحب القرار الأخير في الحكم على جمالية النص، والإحساس الجمالي عند المتلقي وقراره ينبع هو الآخر من الخيرة الجمالية ولذلك اعتنت نظرية القراءة وجمالية التلقي بخبرة القارئ، ومدى استلهامه لعالم النصوص ومن ثم قدرته على إدراك أفق الانتظار والعمل على كسر هذه الآفق.

بقي لدينا ان نعرف كون الرؤيا الفنية والشعرية منها بخاصة تطلب شبكة واسعة من الرؤى الإنسانية، فقد يتكون في ذهن الفنان الشاعر مزيج من فكر الفيلسوف، وفرضيات العالم، وعن طريق الحدس يمكنه بلوغ العالم الفني الميتافيزيقي إذا صح لنا هذا التعبير.

تقول سيمون دي بوفار المفكرة والأديبة الوجودية: (ان لكل تجربة إنسانية بعداً سايكولوجياً خالصاً)(30). ولعل هذا هو السبب الذي تتحقق فيه قراءة التجربة الشعرية وتباينها بين الشعراء فلكل تجربة أبعادها الإنسانية الخاصة بها ولعل التجربة النفسية للشاعر تمتزج الى حد كبير بالتجربة الميتافيزيقية فيصبح همه وألمه النفسي ليس تعبيرا عن حاجات انية يريدها هذه النفس، وانما تمتد حاجاته من الذات إلى الآخر ومن الجزئي الى الوجودي والكوني والإنساني ولذلك فالفنان الشاعر يلتقي في بعض الأحيان مع رؤيا الفيلسوف حين ينصرف هذا الشاعر عن ذاته وحين يسعى إلى نكران هذه الذات فيرى، الوجود، والكون، والإنسان: رؤية نفسية ميتافيزيقية ويجسدها في التعبير تجسيدا لغويا – جماليا وعبر الميتافيزيقا مضمونا واللغة تعبيرا يحقق أغنى رؤى التجربة شمولية. ولذلك تسعى التجربة الشعرية في تحقيق رؤاها إلى تحقيق هذين البعدين: الميتافيزيقا/ اللغة، الفكر الماورائي/ الوعي فوق الحسي. معاناة التجربة الخالدة التي تكون ميتافيزيقا المبدع، ثم بناء طرق التعبير والتشكيل من الفكر وتجسيده وتجربة الوعي ومعاناته، وهذا كما قلنا يتطلب شبكة رؤى، بعضها فطري والاخر مكتسب فالموهبة والحساسية الشعرية والقدرة على تمثيل التجربة بعبقرية فذة وتشكيلها كل ذلك فطري في حوزة المبدع، اما المكتسب فتغنيه التجارب وتصقله الثقافة التراثية والمعاصرة.

إذن فالفنان الشاعر يحاول ان يستجمع في عالمه ومن ثم في رؤيته هذه الشبكة المعقدة من الأشياء الفطرية والمكتسبة الجوهرية (فإن هذا الفنان في جوانب كثيرة يمثل محاولات شاقة لم تكن تخلو من عسر وتعثر، وتردد وتحسر، ومغامرة، ومحاصرة وقلق، ولهفة وصبر وجلد)(31)، حتى كاننا نراه في رحلته



الإنسانية الفنية ذا (ترقب دائم، وتأهب مستمر، وكأنما هو يطارد الأحاسيس ويتصيد الانطباعات باحثا باستمرار عن القيم الجمالية الجديدة والمعاني الوجدانية الأصيلة)[32].

وعلاقة الشعر بالميتافيزيقا – التي حددناها بوصفها أبرز محور في شبكة الرؤيا الإبداعية للفنان – تظهر على السطح بوصفها واجهة باطنية لعالم الفن إذ أنّ (ميتافيزيقا الفن بوجه عام هي معالجة الفن من رؤيا معينة، اعني من حيث علاقته بالوجود الإنساني : والفنان أو العبقري هو ذلك الذي تتيح له قدرته المعرفية ان يرى حقيقة العالم بسره والوجود في جملته)[33]، ولذلك عبر اونيموس Onimus عن الشعر بأنه (الوجود الذي يدرك الفكر ووضع في صور وأشكال وموسيقا)[34]، فالشعر بذلك لم يعد صراعا من طراز تقني، انما هو شكل للحياة الفكرية تعاني في الفكر الخلاق وتكمن في التجربة التي توجه عمله الفني، والقصيدة بذلك تنشيئ يقظة فكرية واعية، نقدية، إرادية عن من يتفحصها.[35]

وان الفنان الحق هو (الذي يتفهم مشكلات الإنسان والكون بعمق وإدراك وعلى هذا الأساس تكون عظمته ومكانته في المجتمع والتاريخ، وعليه ومهما نعد من عناص لنفسر عظمة افلاطون وغوتة وطاغور وسارتر والمتنبي والمعري، فإننا لا نستطيع ان ننسى ان كل واحد من هؤلاء مفكر على طريقته الخاصة وان له مواقف محددة من الإنسان ومشكلاته)[36]، والكون أسراره.

لقد أصبح الشاعر منذ قرن ونصف من الزمان بمثابة وسيلة معرفية لأرفع أنواع المعرفة، بل أصبح الشعر الوسيلة الوحيدة لفتح ثغرة اتجاه المطلق.[37] فالفن ميتافيزيقا مصورة، والشعر ميتافيزيقا الفن اللغوي إذا صح هذا التعبير وهذا ما دعا شاعرا رائدا مثل صلاح عبد الصبور ان يقول (ان النبي الفيلسوف أصوات شرعية وشرعيتها تشمل كل ألوان الحياة الإنسانية بغية تنضيمها وتخليصها من فوضاها وتنافرها وجمال رؤيتها هو الظاهرة الإنسانية في زمانها الذي هو الديمومة، وفي مكانها الذي هو الكون وفي حركتها التي هي التاريخ).[38]

والفن الذي يمتلك شهوة إصلاح العالم هو (رؤية حدسية لحقيقة الحياة والوجود)[39]، كما يقول شوبنهور ولكون الفن يحقق ذلك عن طريق التأمل الجمالي والنزيهه للمثل فإن الرؤية الجمالية تكون مقدمة للرؤية أو المعرفة الميتافيزيقية[40]، وهنا أصبحت صورة الفن عند هذا الفيلسوف نوعا من المعرفة أو الرؤيا الميتافيزيقية التي تقابل المعرفة العلمية بيد انها معرفة عارية، مجردة من الإرادة أي لاإرادية. وإذا كانت التجربة الميتافيزيقية تمد الفنان بعامة، والفنان الشاعر بخاصة برؤيا عميقة وشاملة فإن التجربة الحيوية هي منبعها الأول، ورافدها الأصيل قبل التأمل وبعده، فالفنان يتغذى من الحياة كل أبداع (من الأسفار، والحب، والقراءات، والأوجاع، واليأس، والرجاء ومن النجوم والأقمار والشمس وأشياء الطبيعة والكون، لكل هذه الينابيع الفنية تكتسب أبعادها ومضامينها من خلال موقف فكري شامل).[41]

الفنان يطل على التاريخ في تجربته الثقافية والتأملية لانه ظل الإنسان على الزمان ويطل على الجغرافيا لانها ظل الإنسان على المكان فيبدع شعرا يبحث في الدلالة الباطنية لفعل الإنسان في الزمان والمكان معا، حيث الطبيعة البشرية تكون موضوعا بشكل فني عند هذا الفنان وكما يقول ديستوفسكي: (ان الشاعر هو البصير باللقب البشري)[42]، وهو الذي يمتلك مقومات الرؤيا من قوة كامنة، وطاقة روحية قوية، ربما تستغرق وقتا طويلا حتى تأتي أكلها وحتى تصوغ نفسها (لتشتعل في ليل العالم)[43]، على حد قول فؤاد رفقة.

هذه الرؤية الحدسية العميقة للفنان تحرك ثوريته، فيتمرد على قواعد الانضباط العادي، ويتجه إلى عدم الألفة وعدم قبول السائد، والسطحي، والمألوف، حين اذ تتخذ لغته الانحياز إلى كسر جدار الأشياء، ولكون لغة الفن هي لغة تشكيل يتحول باستمرار ويبتكر تنويعاته بمقتضى ثورية الفنان فإن اللغة الفنية، ومنها اللغة الشعرية سوف تتمرد على مواضعات اللغة الخطابية المباشرة وتتحرك باتجاه قوانين اللغة وخرقها، وتتجه عند الشاعر المبدع إلى انزياحات متنوعة على



المستوى الدلالي والصوتي كما أوضحت ذلك دراسات الشعرية[44]، فتخرق الرؤيا الجديدة الرؤيا القديمة ويخرق التشكيل الجديد التشكيل القديم ويلغي عنصر الانسجام بين اللغة في مواصفاتها ومطابقتها مع العالم عن طريق اللغة الاشارية، الإيحائية الجديدة، وهنا يبرهن الفنان الشاعر على كون الطبيعة البشرية دينامية، حركية باستمرار ويتطلب تشكيلها نظام لغوي جديد يماثلها وينسجم معها. يقول هايدغر: (كل شعر يقول جوهره وفي الوقت نفسه الجوهر الكشاف للغة) الذي هو (القصيدة الأصلية) الحشد الصامت للكائن. والقصيدة تظهر قدرتها وقوتها على أظهار الأشياء والكشف عن العالم وفي الان نفسه هي تفعل ذلك. وهذا ما يمنحها سماكة الأرض، وقوة التأسيس).[45]

وهكذا تعلق رؤيا الفنان - الشاعر على اللغة اكبر الآمال لتجسيد حقيقتها غير المرئية للعيان، فتصبح بفعل اللغة، ماثلة عيانية، بعد ان كانت حدسية ما ورائية فـ(الشعر يلمس ارض اللغة، ويظهر اللغة كما لو انها ارض او قاعدة، والقصيدة تجعل ما تتركه اللغة مفتوحا مسموعا ومرئيا)[46].هذا ما يقوله الفيلسوف هيدجر وهو يتفحص رؤية هيلدرلن الشعرية، وهذا هو نداء اللغة الشعرية المفصحة عن كيانية النبضة الفكرية والوجودية والجمالية للفن الخالد.



الهوامش

1. نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، ص/242
2. تنظر، نظرية البنائية، ص/143
3. شعرنا الحديث إلى أين؟ د.غالي شكري، دار المعارف بمصر، القاهرة 1968، ص/143، ولعلي لست مبالغا بالقول: ان د. غالي شكري أول ناقد عربي استعمل هذا المصطلح النقدي في كتاباته: (تطور الشعر العربي في العراق واتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد 1975، تنظر
4. نقد النقد، تزفيتان تودوروف، ترجمة سامي سويدان، دار الشوون الثقافية العامة، بغداد 1987، ص32
5. النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلون، ترجمة سعيد الغانمي، الموسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت 1996، ص/20
6. النقد الأدبي، كارلوني ونيللو ترجمة كيتي سالم، منشورات عويدات، بيروت الطبعة الأولى 1973، ص135
7. النظرية الأدبية المعاصرة، ص/20
8. النقد الأدبي، ص/137
9. وقد ربط اليونانيين وعرب الجاهلية عبقرية الفنان – الشاعر بعالم الجن من خلال الربط بين العالم المجهول الذي يستلهم الشعراء منه شعرهم وقد مثل الشعر بدايات الشعر عند اليونان، بوادي عبقر عند العرب.
10. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس ط2 دار التنوير العربي المركز الثقافي، ص/ 339




11. الفنان والإنسان، د. زكريا إبراهيم، دار غريب للطباعة، بيروت، 1973، ص/21

12. المصدر نفسه، ص/213

13. في الشعر الأوربي المعاصر، د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت 1980، ص/123

14. القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال)، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، المصدر السابق نفسه، ص/ 101 - 104.

15. حديث مع ولفجانج ايزر، ترجمة..فؤاد كامل، المصدر السابق، ص/ 104- 108

16. إشكالية القارئ في النقد الالسني، د. إبراهيم السعافيني، ضمن كتاب (الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، اتجاهات نقد الشعر العربي المعاصر)، الجزء الثالث

17. الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي)، فاضل ثامر، ط1، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1992، حول دراسة (من سلطة النص إلى سلطة القارئ)، بعد القارئ خالقا أو منتجا آخرا للنص، ص/230 وما بعدها

18. وتطبيقات منهج نظرية القراءة والتلقي، تتجلى في: أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1991، ولاسيما - قراءة في ديوان (ترجمان الأشواق) لابن عربي، ص/ 93 وما بعدها.

19. ينظر: مقدمات دواوين: صلاح عبد الصبور، 7/3 وما بعدها، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل ص12 المقدمة وما بعدها، الكتابة عمل انقلابي، نزار قباني للإفصاح عن المواقف الأصيلة للشاعر.

20. إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة ط1، بغداد 1986، ص/17

21. ينظر: ملامح في الأدب والثقافة واللغة د. حسام الخطيب، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1977، ص13- 14

22. الفن والحلم والفعل، جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1979 ص/40

23. المصدر نفسه ص258

24. وجود النص –نص الوجود، مصطفى الكيلاني، الدار التونسية للنشر 1992، ص/17

25. المصدر نفسه، ص25

26. ينظر: الزمن في شعر الرواد، مبحث: الزمن والشعر، للبحث عن التحولات الدقيقة في خصوصية الحداثة وجاوز عالم المباشر والقديم والسطحي، ص40 وما بعدها

27. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان واخرين، ط1، بيروت 1984، ص/17

28. نص الوجود – وجود النص ص41،

29. ينظر: فلسفة اللحظة الشعرية، سلام الأوسي، جريدة الثورة في 7/ 1997/11، ص/6 – ثقافة

30. نص الوجود – وجود النص، ص/74

31. ينظر: المصدر نفسه، ص/76




32. يميز الفيلسوف لينيتز بين الفكر والفن بخاصية الجمال اذ يقول (ان الجمال هو كمال التصوير الحسي كما ان الحق هو كمال التفكير النظري) بين الفلسفة والأدب، علي ادهم، ص12.

33. الفنان والإنسان، د. زكريا إبراهيم، دار غريب للطباعة 1973 ص/226.

34. مشكلة الفلسفة، ص/169.

35. الفنان والإنسان، ص25.

36. المصدر نفسه ص30.

37. ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، سعيد محمد توفيق، ط1، منشورات دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1983، ص/ المقدمة.

38. مجلة التراث العربية العدد(9)، السنة 3، محرم 1403، تشرين الثاني، 1982 دمشق، ص/ 178.

39. ينظر: المصدر السابق والصفحة

40. مقال: الاتجاهات الفلسفية في الأدب المعاصر د. إحسان عباس، مجلة الأدب البيروتية العدد(3)، 962، ص11.

41. حوار مع فؤاد رفقة بعنوان (مهمة الشاعر تأسيس الحقيقة)، أجراه ماجد السامرائي، مجلة الرافد، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، العدد (21-22) السنة 1998، ص/ 75.

42. رؤية ديستوفسكي للعالم، نيقولاي بردبائيق، ترجمة فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد 1986، ص 22.

43. مجلة الرافد، مصدر سابق، ص/ 75.

44. يمكن النظر بهذا الصدد، الدراسات التي اعتنت بموضوعية الشعر:

أ. بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، مصدر سابق.

ب. في الشعرية، كمال ابو ديب، ط1، بيروت، 1987.

ج. الشعرية العربية، أدونيس دار الآداب، بيروت، 1985.

د. مفاهيم الشعرية، حسن ناظم عبد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1999.

45. الشعرية، ترفيتانتودروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار بوتقال، الدار البيضاء، 1978.

46. الشعر والشعرية، د. محمد لطفي اليوسفي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992.

47. المتاهات نصوص وحوارات في الفلسفة والأدب، ترجمة حسون المصباحي، ط1، بغداد، 1990، ص26.

48. المصدر نفسه، ص 27.

حوار الرؤيا للعالم

(4)

تجليات حوار الرؤيا للعالم

حوار الرؤيا للعالم

(4)

تجلّيات حوار الرؤيا للعالم

يمكننا ان نصوغ محاورة أو حواراً للعالم، وان نرسم صورة مكثفة للتعبير عن رؤيا الفلاسفة والشعراء والعلماء بوصفهم وهج الرؤيا الثلاثية، فقد يلتقي بعضهم مع بعض في منهج الرؤيا ومضامينها وسبل التعبير عنها وقد يفترقون افتراقا حادا للتدليل على أصالة كل منهم، إذ يلتقي الفيلسوف بالشاعر، والشاعر بالعالم، والعالم بالفيلسوف في نقاط يحددها التأمل العميق، ثم يفترقان في نقاط أصيلة أخرى، ولنلمس أولاً حوار الرؤيا للعالم بين الشاعر والفيلسوف.

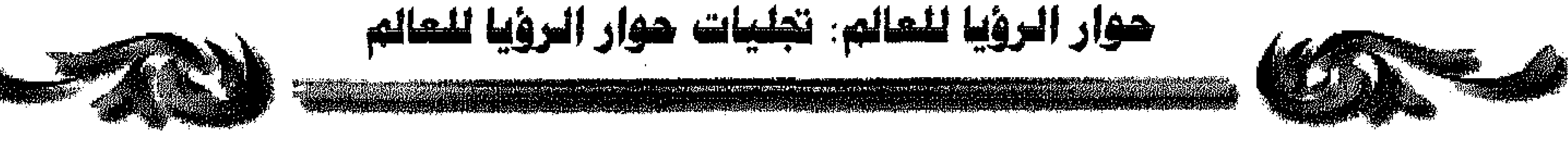
يرى بعض المنشغلين بعلاقة الفكر بالفن إنّ (الشاعر هو إحساس الإنسانية، والفيلسوف هو عقلها، ولا إنسانية بغير إحساس وعقل)[1]، ولعل ابرز ما نلمسه في رؤيا الفلاسفة أنهم يصوّرون مظاهر تناقض الوجود أو يصفونها، بيد ان الفنانين الشعراء يمدون بتصوير جمالي عميق لمظاهر هذا التناقض في الوجود كحال الفيلسوف، فإذا هو يصف حالة التناقض في الوجود، ويعلل سره على وفق تأمله في الإجابة، فالشاعر يصف لنا اتحاد المتناقضات وإذا تأملنا في المخيلة الخلاقة وجدنا الشاعر والفيلسوف يمتلكان هذا المعين الثر لاتقاد الفكر الفلسفي والشعري، بيد انه لا يستطيع الفيلسوف يوما ان يختار الخيال ولم ينجح هذا الفيلسوف الميتافيزيقي يوما في القضاء على الأساطير والرموز والشفرات. وإذا اتجهنا إلى علاقة الميتافيزيقا بالشعر لوجدنا ان الشعر يعتمد على اللغة، واللغة ميتافيزيقا الشعر، يقول جان فال متسائلاً: (أليست الميتافيزيقا هي شعر الفلاسفة، كما ان الشعر هو ميتافيزيقا الأدباء؟ الا يصبح الفيلسوف شاعرا لكي يصير ميتافيزيقا أفضل، والشاعر فيلسوفا لكي يصير شاعرا أفضل؟)[2].




حقا ان في الميتافيزيقا خيالا ضمنيا، كما ان في الشعر تفكيرا ميتافيزيقا ضمنيا، ولكن الخيال الميتافيزيقي لا بد ان يلبس قناعا عقليا تصوريا، كما ان الفكرة الشعرية لابد ان ترتدي ثوبا حسيا عاطفيا)[3]، وبعض الافكار ذات الطابع (الميتافيزيقي) مثلا، تحتاج إلى مستوى تعبير أدبي شاعري للطبيعة الخاصة لها[4] وهذا يعني ان التعبيرات الشعرية كثيرا ما تجيء مليئة بالشحنات الميتافيزيقية كما ان المفاهيم الميتافيزيقية كثيرا ما تجيء مغلفة بالرموز الشعرية إذ (يجيء الشاعر فيكشف لنا عما في الطبيعة من عنصر ميتافيزيقي، أو يظهر لنا ما في اللحظة العابرة من طابع أزلي ابدي، وكأن الألفاظ التي يستخدمها الشاعر مجرد رموز تشير بطريقة خفية إلى عمق الحياة، ولا نهائية الوجود، وسر المصير)[5].

وإذا عددنا (علاقة الإنسان بالكون) هي المشكلة الميتافيزيقية الأولى، لوجدنا ان الشعراء قد اهتموا بحل هذه المشكلة على طريقتهم الخاصة، فاستوعبوا شتى المواقف المحتملة في تحديد صلة الإنسان بالطبيعة)[6] والحقيقة ان الحركة الرومانسية قد حققت لنا هذا الضرب من اللقاء بين الشعر والميتافيزيقا من خلال ما طرحه الرومانتيك من مواقف الإنسان إزاء الطبيعة ونقل إحساسهم بالوجود، وشعورهم بقيمة الإنسان وفهمهم للعلاقة التي تصل الإنسان بالكون، فهذه الحركة كانت الباعث الحقيقي على الدهشة في نفس الإنسان، فحولت ما كان اليفا، صامتا الى عوالم مدهشة، متحركة، بل ان الجزئي أمسى بطريقة الشعر السحرية غامضا، ومطلقا، فأصبح جديدا وهو في حقيقته قديم غاية القدم. ففي الشعر الانجليزي كان رائد الرومانسية وردزورث وشيلي قد تمردا على الية العلم التي تصرع الروح، وتمثلا الأعماق الميتافيزيقية للطبيعة حين انسنوها، وكشفوا عما فيها من ثبات واستمرار، ودوام، وحركة وصيرورة وتغير.

ان الأزلية والأبدية، الثبات، والشيخوخة، وتداخل الموجودات، كل ذلك انما يعبر عنه شعريا في الاتجاه الرومانسي للطبيعة الكونية ومن هنا اظهر الشعر



الرومانسي الصلة الوثيقة التي تجمع بين الميتافيزيقا والشعر (بوصفها نقدا لتجريدات العلم الآلية الضيقة، وكشفا لما تنطوي عليه الطبيعة من وحدة عضوية)[7].

الشاعر العربي الحديث والمعاصر هو الاخر تأمل الطبيعة الكونية وانسنها وفلسف رؤياها على لسان حال البشرية، وكانت حيرة الوجود، والآم البشر قد حملها جبران الطبيعة وجعلها تنطق.

وإذا وجدنا عوالم الطبيعة الميتافيزيقية عند وردز زرث وشيلي في سكونها وحركتها تمثل الوجود فإن الشاعرين (نوفاليس وهيلدرلن)[8] جعلا من الزمان صميم الوجود فالشاعران يكشفإن لنا عن ذلك الحوار عبر الزمن بين الماضي والحاضر والمستقبل لهذا الحوار المسار العميق للزمن زمن التجربة والثقافة والتأمل ومعاناة الوجود والإبداع استكشفنا ابرز موضوعات ومضامين وعناصر التشكيل خلال بحثنا في (الزمن الشعري)[9] فظهر جليا حوار الزمن الشعري في ارتباطه بموضوعة الموت والنبوءة والخلود بعدها تجليات كحركة الزمن وجوهرية الوجود مشكلة رؤية ميتافيزيقية شعرية لما وراء الحس الإنساني القريب ولما عدت الفلسفة (نظرة كلية للأشياء)[10] فإن الفيلسوف عالج موضوعة اللغة بعدها وسيلة الكشف والتبليغ والتوصيل يقول هيدجر: (إذا قارنا الشعر بالفكر وجدناه يقوم في خدمة اللغة على وجه آخر وليس اقل امتيازاً)[11] ثم يقول (ان بين الاثنين (الفكر والشعر) علاقة قرابة معتكفة اعتكافا عميقا لان كليهما منقطعان لخدمة اللغة ولا يدخران من اجلهما جهداً، غير انهما لايزال بينهما في الوقت نفسه هدة عميقة، لانهما يقيمان متباعدة فيما بينها اشد التباعد)[12].

أخيراً فإن رسالة الشاعر تقف إلى جانب رسالة الفيلسوف وكما يقول هيدجر فإنه (يذكر الإنسان وقد أنهك روحه في سعيه الدائب لتحصيل المعاش حتى اصبح خادما للزمان الذي يجري بغير توقف أو رحمة، بأن هناك أشياء عظيمة حقا ويوقظ فيه شعورا بالاطمئنان والتفاتا إلى الباقي الذي لا يتحول أو يزول)[13]، اما نقاط الافتراق أو لنقل الأصالة فمن المؤكد ان الشيء الرئيس في الأدب وعلى

العكس من الفلسفة، انما هو الفن ما دمنا ننشد فيه المتعة لا الحقيقة ونتوخى اللذة الفنية لا التعليم العقلي فالأديب انما يقدم لنا عملا فنيا نرتاح إليه ونستمتع به ونستغرق فيه وهو إذا حاول ان يحشد في عمله الفني أدلة عقلية أو براهين فلسفية فإنه قد يفسد عندئذ كل ما في العمل الفني من ذوق أدبي)[14] وهذا ما يمكن تلمسه بوضوح فيما يعرف بالشعر الفلسفي وبخاصة عند ابي العلاء المعري الذي حشد لصور فكرية انتزع فيها الحس العاطفي وتجرد عن رهافة الإيقاع الروحي والتجربة الانفعالية فجاء شعرا فكريا يصور الفكر ويغتال الشاعرية. للشعر والفكر حدودٌ لا يمكن تخطيها فالفلسفة ليست فنا ينشد التعبير وانما هي دراسة عقلية تبغي المعرفة)[15]، والفيلسوف يريد ان يقاس مذهبه بمقياس الحق لا الجمال وان يحكم على فلسفته بمعايير الصدق والكذب لا بمعايير الحسن والقبح كما في الفن ولعل الناقد والفيلسوف الايطالي (بندتوكروتشه) قد أوجز صلة الشاعر بالفيلسوف أعمق إيجاز.[16] وعلى الرغم من استغراقنا بالحدود الفاصلة بين الفكر والفن فإننا نستشعر قرابة حقيقية بينهما لانهما قد انبعثا من رحم إنساني مبدع واحد، ونشأت قرابتهما الحقيقية من خلال تمثلهما لمصير الإنسان، ومواقفه البشرية وقيمه الأخلاقية وصراعه ضد شتى القوى اللاإنسانية.

وفي حوار العالم نتطلع إلى علاقة الشاعر بالعالم أو علاقة الرؤيا الشعرية بالرؤيا العلمية ولعل الجمال أول مفتتح لهذه الرابطة ولا شك في ان الرؤيا الجمالية قاسم مشترك تؤكده الرؤيا الشعرية مثلما تؤكده الرؤيا العلمية إذ (غالبا ما يصف العلماء النظريات العلمية بانها جميلة جدا، وقد ذكر بعضهم ان هذا الإحساس هو مكافأتهم الكبرى)[17].

لقد قال اينشتاين مرة: (ان الجمال هو الاختبار الأول، لا مكان في العالم لرياضيات قبيحة)[18]، فالعلم يدعو إلى النظام والتناسق والتوازن والانضباط وكل هذه انما خصائص جمالية تتوافر على قدر كبير في معمار البناء الهندسي، وفي معمار البناء الشعري، كذلك التوازن في القوانين الفيزيائية والهندسية والفسلجية

ووظيفتها ودقة تناسقها كل ذلك وجدوه في وحدة العضوية للقصيدة وفي توازن أفكارها، وتناسقها كذلك في تناسق إيقاعها الموسيقي فالإحساس الجمالي قائم في العلم ويمكن ان نطلق عليه بجمالية العلم ونقابله بجمالية الفن أو (الشعر).

إذن يمكن ان نقول بثقة عالية ان الجمالية جسر يوصل العلم بالفن [19]، كما يمكننا القول بأن المعرفة بعامة هي منهل الفن والعلم معا، وان الهدف المتجلي لكل من العلم والفن انما هو استكشاف هذا العالم، والمساعدة على سعادة الإنسان كذلك فإن المخيلة الخلاقة [20] تغذي إرادة العالم مثلما تغذي إرادة الفنان وان الأعمال الفنية والعلمية تنطلق من أفكار مستلهمة أو حدوس تأتي للعالم والفنان فجأة (كما لو كانت هابطة من السماء مما يشير إلى ان آلافكار تنبع من أعمق مناطق الذهن)[21] إذ أنّنا (لا ننكر انه قد تكون في حياة الفنانين لحظات من الإشراق أو العيان أو الحدس (intuition).. والحق ان الفنان مثله في ذلك مثل العالم، المكتشف او رجل الأعمال، شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين يستلزم الكثير من الاستعداد والجهد والصبر والذوق)[22].

يقول سانتيانا: (ان خيال الشاعر منظم بل هو منظم بنفس القدر الذي عليه خيال العالم بالفلك منظم. ان الشاعر لديه صبر عالم النبات أو حبه للتفاصيل انه لا يعرف العجلة وينشد التأثير في موضوعاته وعقل الشاعر أكثر عينيه من عقل العالم لانه عالم محسوس، حي حافل بالألوان والحياة والانفعال)[23] وعلى ما في الشاعر والعالم من نقاط تجمعها فإن (العالم يرفض شهادة الشاعر والشاعر يظهر سخطه على العالم.. لكن من شان الميتافيزيقي ان يعمل على تحقيق ضرب من التلاقي بين المعنيين بأمر الإنسان.. ذلك لان فعل التكامل والتنظيم يستدعي ذلك الالتقاء الذي تراعى فيه الأبعاد الرئيسة للحياة البشرية)[24].

اما المحطة الأخيرة لحوار الرؤيا للعالم فتتضمن علاقة الفيلسوف بالعالم، او مدى لقاء الرؤيا الفلسفية بالرؤيا العلمية، فمن الملاحظ ان العقل البشري في سعيه نحو الوحدة (الكلية، كثيرا ما يحاول ان يسد الثغرات الكامنة في الصورة التي



يقدمها العلم عن الكون، ومن ثم فإننا نراه يستعير من تجربته الداخلية او الخارجية أداة ترابط)[25] وإذا دققنا بفكرة الرؤية الجزئية والرؤية الكلية فإن ما يميز الفيلسوف من العالم انما هو اهتمامه بتكوين نظرة متجانسة موحدة عن شتى جوانب العالم - في حين نجد - العلم معرفة موحدة جزئية والفلسفة معرفة موحدة كلية)[26]. وفي بحثنا عن خصائص كل من الرؤيتين (العلمية والفلسفية) فإننا نجد (ان المثل الأعلى للرؤية العلمية هو الدقة والوضوح، اما للرؤية الفلسفية فتقوم أساساً على التمييز بين الغامض والواضح وعلى الرغم من ان الفلسفة هي معرفة كذلك نستطيع ان نوحد بين هذه المعرفة الفلسفية والمعرفة العلمية (والحق ان الفلسفة هي نسيج وحدها)[27].

الفيلسوف جدير بلقب العالم وهو منشغل بتفسير الكون وظواهره وعلله تفسيرا عقليا فهنا يقترب من العالم، ويبتعد عن خاصية الفنان الذي يقوم على الحدس العاطفي التأملي وليس العقلي التأملي، بيد ان الفيلسوف بعد ان يتجاوز العلل المباشرة للوجود - كتفسير العلم للغليان بعلة الحرارة والحرارة بعلة الاحتراق... الخ إلى العلل الأخيرة أو القصوى حيث يسعى إلى تمثل مصير الإنسان والحضارة والوجود، فإنه بذلك يرافق الشاعر في مستخرجاته لكنوز الوجود ومدخرات الباطن الإنساني في الكشف عن الوجود.

ولعل المذهب الميتافيزيقي استطاع ان يقدم لنا فلسفة عضوية تقوم على مراعاة شتى أوجه المخاطرة الكونية الكبرى، بما فيها من تطور وتغير وثبات وتداخل، فلا تقام رؤيا العالم على نتائج علمية صرفة او مقولات تجريبية خالصة، بل يمكن ان تدخل في صميم هذه الرؤيا شتى مقدمات الوجود الإنساني.

ان مستقبل البشرية يستدعي (الإنسان الكلي) الذي تخصص في عدم التخصص على حد قول د. زكريا ابراهيم، فهو الفيلسوف الميتافيزيقي الذي يبحث عن الكل وينشد الوحدة ويتطلب (الكامل)[28]، والواقع (ان العالم وحده لا يمثل الإنسانية، والشاعر وحده لا يملك حق التكلم باسم الموجود البشري ورجل الدين




وحده، لا يستطيع ان يزعم انه قد احتكر المصير الإنساني، وأهل الصناعة والتخطيط الاقتصادي لا يستطيعون ان يدعون انهم هم وحدهم الذين يملكون حق تحديد مستقبل البشرية)[29].

لا شك –إذن– في ان للتجربة البشرية التي تكون حوار الرؤيا للعالم اوجها عديدة تتلاقى فيها الرؤى، تتفاعل وتندمج، فتصير تجربة الرؤيا للفيلسوف والعالم والفنان وقبلهم رؤيا الأنبياء اقتباساً من نور تكشف عن أسرار العالم.




الهوامش

1. في الأدب والفلسفة، علي ادهم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، السنة بلا ص/ 67، ولمزيد في تعميق العلاقة بين الفكر والفن. ينظر: الشاعر والفيلسوف، سلام كاظم الأوسي، جريدة الرأي الأردنية، العدد(10412)، الجمعة 12/ اذار/1999، ص/20.
2. مشكلة الفلسفة، د. زكريا ابراهيم، ص/312. وتنظر مقالة: ((الشعر والميتافيزيقيا))، سلام الأوسي، جريدة العراق، 1999/1/1.ومن طريف الآراء تشبيه الميتافيزيقيا بقصيدة تستمد وحدتها وجمالها الفني من خيال صاحبها، وهذا يعني ان القرابة وثيقة بين الفيلسوف والشاعر على حد قول جيمس (تنظر مشكلة – الفلسفة، ص/54).
3. مشكلة الفلسفة، د. زكريا إبراهيم، ط3، مكتبة القاهرة، 197، ص/300، وينظر: البحث الموسوم بـ(فلسفة الشعر وشعرية الفلسفة) ' سلام الأوسي، جريدة الجمهورية، العدد(9576)، الصادرة في 12/اب/1990، ص/7- افاق ثقافية.
4. تنظر مقالة: بين الأدب والفلسفة، د. فائز طه عمر، جريدة القادسية، ثقافة في 2/ 3/ 1998
5. تنظر: مشكلة الفلسفة ص/302
6. المصدر السابق، ص/304
7. المصدر السابق ص/ 307
8. ينظر: في الفلسفة والشعر، مارتن هيدجر ترجمة د. عثمان امين، الدار القومية للطباعة ط1، القاهرة 1963، وفيه تحليل (قيم الماهية شعر هيلدرين وعلاقته باللغة الشعرية).




9. ينظر: الزمن في شعر الرواد، سلام كاظم الأوسي، رسالة ماجستير، مطبوعة بالآلة الطابعة (الاوفسيت)، بغداد، كلية ابن رشد الأولى، 1990 ص/ 40- 53.

10. مشكلة الفلسفة، ص/ 77

11. في الفلسفة والشعر، هيدجر، ص/72

12. المصدر نفسه والصفحة

13. المصدر نفسه، ص/25

14. مشكلة الفلسفة، ص170

15. المصدر نفسه ص/179

16. يقول الناقد والفيلسوف الايطالي بندتو كروتشة ملخصا علاقة الشاعر بالفيلسوف بهذا النص المكتنز بقوله: قبل ان يصل الإنسان إلى درجة تكوين آلافكار عن العالم كون أفكاراً خيالية وقبل ان يفكر تفكيرا واضحا كان يفهم الأشياء فهما غائما مختلطا وقبل ان يتكلم ترنم، ولم ينطق بالنثر الا بعد ان عبر بالشعر وقبل ان ينحت المصطلحات استعمل المجازات فالشعر ليس وسيلة لشرح الفلسفة وانما هو نقيض لها فالفلسفة تحرر الذهن من الحواس اما الشعر فإنه يعظم ويكمل بمقدار انحصاره في الخاص المعين والفلسفة تضعف الخيال وتكبله والشعر يقويه ويطلقه والفلسفة تحذرنا من استحالة العقل إلى الجسم والشعر يطربه ان يجسم العقل وأحكام الشعر مشتقة من الحواس والعواطف وأحكام الفلسفة قائمة على التفكير الذي لو تسرب إلى الشعر جعله فاترا، ولم يعرف في سير التاريخ احدا كان شاعرا وفيلسوفا كبيرا معا. عن ترجمة د. حازم سليمان الناصر، تنظر: الوجودية في الفكر العربي، مصدر سابق.




17. بين الفن والعلم، دولف رايسر ترجمة د. سلمان الواسطي، دار المأمون للترجمة والنشر، 1986، ص24.

18. المصدر نفسه، ص/24

19. تنظر: جمالي الدهشة في العمل الأدبي، د. سلام كاظم الأوسي، المؤتمر العلمي الثالث، جامعة القادسية، آذار/1999 للمزيد في سبيل إثراء مفهوم الجمالية في العمل الأدبي.

20. تنظر: المخيلة الخلاقة بين الشعر والمعرفة (مقالة) د. سلام الأوسي، جريدة العراق، النافذة الثقافية في 16/3/ 1995

21. بين الفن والعلم ص18

22. الفنان والإنسان د. زكريا إبراهيم، ص/23

23. في الشعر الأوربي د. عبد الرحمن بدوي، ص23

24. مشكلة الفن،ص/159

25. مشكلة الفلسفة، ص73

26. رمشكلة الفلسفة، ص72

27. المصدر نفسه، ص144

28. المصدر نفسه ص/160

29. المصدر نفسه والصفحة.

الشاعر والفيلسوف

قراءة مقاربة بين الشعر والفكر



الشاعر والفيلسوف
قراءة مقاربة بين الشعر والفكر

ان تناغم العالم الداخلي للإنسان له مايماثله من تناغم العالم في الحياة والكون والطبيعة والوجود، فثمة معادل موضوعي بين الوتر والكل، والذاتي الموضوعي يضفي على هذه الأشياء (تنسيقا وتوازنا وتعادلا)[1]. ان الوعي البشري الذي يشكل منبع الإبداع والخلق الفكري والفني والعلمي هو المسؤول عن تجسيد هذا الانسجام أو تلائم الأجزاء: (التناسق، التوازن، التطور، التدرج)[2].

ويتوحد الفكر والأدب والعلم في أواصر عميقة (دقيقة)، لكنهم يختلفون في مقاييس الرؤيا وزواياهم، كذلك يتباينون في أسلوب الطرح وطريقة التفكير كما يرمون جميعا إلى أهداف متباينة تلتقي أخيراً في عملية تحسين وتطوير وتجميل وتعميق مفاهيم الحياة، ورسم المواقف الإنسانية.

وستوضح هذه الرسالة وجود التقارب الكبير بين الشاعر والفيلسوف، كما ستتبين بنفس الوقت الاختلاف الواضح بينهما، وستؤكد أيضاً على صلة التناغم بين موضوعين خطيرين هما الفكر والشعر.

ويرمي البحث إلى إمكانية اكتشاف الأرض المشتركة بين الفلسفة والشعر واكتشاف مواطن الأرض الحرام بين الفكر والفن.

الصلة بين الشاعر والفيلسوف:

تحددت علاقة الشاعر بالفيلسوف منذ قرانا الفكر آلافلاطوني (Ion) في السنوات العشر الأولى من القرن الرابع قبل الميلاد التي كشفت كنزا عميقا من الدلالة في صلة المفكر والفيلسوف بالفنان الشاعر. والحق ان أفلاطون هو الذي نقل الشعر إلى أعلى درجة من عالم الفلسفة، فضلا عن ان آلافلاطونية هي التي سمحت للكثير من الشعراء، خلال العصور التاريخية المتعاقبة، بان يجدوا منفذا إلى




الميتافيزيقيا. فأفلاطون بحوارياته كان يلجا إلى الشعر في مواضع عديدة لكي يوضح مفهوما فلسفيا وبذلك يكون أول فيلسوف اكتشف موهبة الشاعر وعلل عالمه الشعري ففي هذه الحواريات عرض أفلاطون طروحات فلسفية خطيرة، ومبكرة في عالم الشعر. ولعل أولى تساؤلات الفيلسوف كانت على مصدر الشعر لدى الشاعر – اهو الفن أم الإلهام؟ فقد صور أفلاطون الشاعر على انه (كائن أثيري مقدس ذو جناحين، وانه لا يمكن للشاعر ان يبتكر قبل ان يلهم، وان هذا الإلهام يفقده إحساسه وعقله، وحدد ماهية موهبة الشاعر بكونها موهبة إلهامية وان الشاعر لا يتقن الا ما تلهمه ربة الشاعر)[3].

ان الفيلسوف المثالي هذا هو أول صوت فلسفي يفسر العملية الشعرية تفسيراً غيبياً ميتافيزيقياً وسما بالشعر والشاعر إلى درجة متقدمة حين اقر بكون مصدر الشعر هو الهام الهي فقرن الشاعر بالآلهة والعرافين الملهمين. ويشير تاريخ البشرية إلى متاخمة وملامسة الشعر للفلسفة، وآلافق الشعري للأفق الفلسفي، فالفلاسفة يتحركون في جو الشعر منذ أفلاطون حتى الشعر الحديث، اذ يحدثنا تاريخ الإبداع الإنساني عن قرابة حقيقية بين الفلسفة والأدب، ويمكن ان نؤشر وجود فلاسفة أدباء او شعراء او أنصاف شعراء مثلما يمكن ان نؤشر انشغال فلاسفة بالجمال عامة وبالشعر خاصة. فقد وضع لنا نيتشه وجيو واوناوز إشعاراً فلسفية[4] وكذلك الفلاسفة المعاصرون جبريل مارسيل وجان بول ساتر والبيرو كامو وغوته وباشلار وابن طفيل صاحب حي بن يقظان وابو حيان التوحيدي وسواهم ممن عبروا عن أفكارهم الفسلفية من خلال المواقف الإبداعية، وذلك في إحساس إنساني واع يؤكد الحضور المشترك للشاعر والفيلسوف.

يرى الفيلسوف برغسون: (ان الأعمال الفنية تعد مصادر قيِّمة من شأنها ان تقوي ما لدى الفيلسوف من حدس[5]، على حين يؤكد الفيلسوف الانكليزي هوايتهد: (على ضرورة الالتجاء الى الشعراء من حين لآخر من اجل التعبير عن بعض




المعاني الفسلفية)[6]، ولم يتردد الفيلسوف هيدغر في إشغال نفسه بدراسة شعر هيلدرين من اجل الكشف عما ينطوي عليه شعره من دلالة ميتافيزيقية.

ومن هذا المنطلق يمكن لنا ان نستخلص ونحن نقرأ في كتب الإبداع الإنساني أن هيلدرين الشاعر هو اقرب إلى الفيلسوف هيجل من كيركجارد الفيلسوف، وان ساتر الفيلسوف هو اقرب من كثير من كتاب المسرح والأدب. وان ديكارت الفيلسوف أول من نفذ بالفلسفة المعاصرة إلى دنيا الأدب. وإذا عدنا إلى عالم الشاعر فينبغي تصور كون الخلفية الفسلفية أمراً ضروريا للقصيدة فالشاعر المبدع بإمكانه إحالة آلافق الفلسفي إلى أفق شعري مجسدا بالصورة الشعرية. وبعبارة ابسط ربما يكون من نافلة القول لزوم تمكن الشاعر (من تحويل التجربة الفلسفية، الشمولية الكيانية إلى نبضة دم في القلب والجسد وتحويل هذه النبضة إلى الصورة الشعرية)[7].

وإذا ما اخترنا صدفة الشاعر الفيلسوف لوجدنا في كل فن وأدب جانبا فلسفيا ومضمونا كاملا أو جزئيا، بوعي أو بدون وعي، من جانب الفنان والأديب ولكنه يبقى في الغالب خارج دائرة الضوء والبحث بفعل رغبة الفنان والأديب في إخفاء تفاصيل القاعدة التي استند عليها. اذن لم تكن محض صدفة التقاء فكر الفيلسوف بفن الشاعر لانبثاقهما من رحم إنساني واحد في أفقين مختلفين يحددان درجة الإحالة. فأين يلتقي الفنان الشاعر بالمفكر الفيلسوف؟ وبماذا يتداخل معه او يتقاطع ليحدد كل منهما الحدود الجغرافية العميقة للفكر والفن؟

يقول غويو: (ان الصفة الأساسية التي يمتاز بها الشاعر هي في جوهرها الصفة الأساسية التي يمتاز بها الفيلسوف)[8]. ولنبدأ بالأرض المشتركة بين الشاعر والفيلسوف ثم نعقبها بالأرض الحرام، إذا صح التعبير المجازي لهما.

نلمس منذ البدء في حالة التوحد في تجلي الموضوع الشعري والفلسفي إذ أنّ عثور الشاعر والفيلسوف على موضوع مؤشر يدل بوضوح على امتلاك كل منهما حالة مضيئة تسمى (الإلهام) او الحدس والاستبصار.



وفي هذه الحالة تتحدد الذات بالموضوع والشخصي يغير الشخصي كما نلمس في الفكر الفلسفي طابعا ذاتيا يدنو به فن الشعر ولاسيما انه ليس في وسع المرء ان يتصور فلسفة من دون فلاسفة، مثلما لايمكن تصور شعر من دون شاعر.

وثمة قرابة حقيقية تجمع الفلسفة بالأدب عامة والشعر بصورة خاصة تتمثل في الأهداف النهائية لكل منهما، وهي العناية والانشغال بمصير الإنسان ومواقفه البشرية وقيمه الأخلاقية وصراعه لشتى القوى اللاإنسانية وغرو (فإن الإنسان لم يعد اليوم في نظر الفيلسوف المعاصر نهاية أو خاتمة أو كأنما هو تاج الخليقة ورأس الموجودات الحية)(9).

وإذا بحثنا في نظام الشعر والفكر فإننا سنواجه بوضوح وجود النظام في تسلسل الفكر الفلسفي ومنطقه في تسلسل آلافكار والتصورات، ونلمس وجود هذا النظام واضحا في هندسة الشعر وفي الإيقاعات الموسيقية الداخلية والخارجية، وفي التكرار والأوزان والقوافي وفي تسلسل الرؤية الشعرية.

ان حضور النظام في الشعر والفكر يقودنا إلى تلمس عنصر الدهشة اذ (ان الدهشة التي تبعث الفلسفة هي ذاتها التي تبعث الفن والأدب والشعر) (10)، كذلك فإن عوالم الشعر والفكر عناصر أثارة وطرافة وجدة تقودنا إلى الدهشة العميقة بالجديد والطريف والمبتكر على مستوى آلافكار والأساليب وإذا ما دققنا في سر الإبداع لدى الفنان الشاعر والمفكر الفيلسوف لوجدنا ان مايلهب خيال الفنان وعبقريته هو (إحساسه العميق بالأشياء وانفعاله بها)(11). وإذا ما طورنا هذه الفكرة لاكتشفنا ان العمق والشمول والقوة التي يحظى بها إحساس الشاعر انما تعتمد في قدرته على المقارنة والاستقرار والتجديد والتعميم والنفاذ إلى قلب الأشياء من اجل استخراج مدلولاتها ومعانيها الغامضة وهي جميعها ملكات عقلية تحيلنا إلى مقاربات كثيرة توصل ارض الشعر بأرض الفكر منها المعرفة العميقة التي نعدها جسرا يوصل بين آلافق الشعري والفلسفي.

فالشعر دون شك معرفة إنسانية تحمل معطيات الإحساس والرؤية (وان الإحساس هو المصدر الوحيد لمعرفى الأشياء في العالم) [12]، كما يرى ديمقراطس، لقد أريد من مصطلح الفلسفة أصلاً. الوصول إلى معرفة إنسانية ذات خصائص معينة، ولكونها معرفة فإنها تطلب لذاتها بدافع اللذة العقلية المجردة في الكشف عما يشعر به الإنسان من دهشة وتعجب، ولكنها معرفة مجردة عن الديانات والتقاليد المسبقة)[13].

يلتقي الشاعر والفيلسوف في قرابة غاية في الأهمية تتمثل في عنصر (العبقرية)، ذلك ان العبقرية في الفكر والفن سمة الفيلسوف والشاعر التي تتضح ابرز سماتها في الحساسية الخاصة والقدرة الانطباعية، ومن ثم القدرة الفائقة على البناء والحدس كما حد ذلك دي لاكروا وبرجسون[14].

لا شك في ان الحياة الإنسانية تعد أرضاً مشتركة يصول فيها الشاعر والفيلسوف، فهي تعبر عن نفسها بالأدب حينا وبالفلسفة حينا آخر فتكشف عن حقيقتها على لسان شاعر ثم تستهلكها في طيات أوراق فيلسوف وبين ثنايا تحليلاته تمنح الحياة الإنسانية الطرفين تجربة إنسانية غنية تثري المفاهيم والرؤى وتمدها بمعين لا ينضب ودون شك ان الشاعر والفيلسوف بسبب كونها عنصر إبداع أنساني لها تجربتهما الداخلية والشخصية المؤلفة من ميول ورغبات ومواقف وتجارب يكشفاها ببراعة ويظهراها بصورة فنية عن طريق لوحته الشعرية التي تأسر قلوبنا وتحلق بنا في عالم الخيال والإحساس والعاطفة وكذلك تتحول تجربة الفيلسوف إلى رؤية عميقة بعيدة الغور، كلية وشاملة تظهر في تبلورها لموقف او نظرية.

ان تجربة الشاعر والفيلسوف وقدرتها على الاستيعاب و الاستلهام، تقود الى تقديم رؤية فنية أو فكرية ففي الرؤية يلتقي الشاعر والفيلسوف ومن عالمهما ينطلقان. وتعني الرؤية بمعناها الشامل الرؤية البصرية والبصيرية مضافاً اليهما التطلع الإنساني إلى أعماق المجهول لاستكشافه. وإضافة موقف وجودي جديد والرؤية هذه تتطلب تجربة جديدة مستمرة، وقدرة نافذة تحمل سمة الديناميكية لان

الشعر والفلسفة يتطلبان وجود حالة جديدة باستمرار. فعالم الفيلسوف مقصود به ان يكون عالما يكتشف باستمرار، عالماً (ربما يأمل الفلاسفة في قراراتهم ان يكون دائما عرضة للاكتشاف، وان عالم الشاعر مقصود به ان يكون عالما يحتفي بتجدده واستمراره)[15]. ولابد لكل شاعر فيلسوف من امتلاك أداة يعبر من خلالها، وبأسلوبه الفريد، عن أفكاره كما يفعل الرسام بأداته اللونية والراقص بحركاته الفنية. وان اللغة ارض مشتركة بين الشاعر والفيلسوف. فالشاعر الأصيل مبتكر لغة ومصور لأفكاره، وتعد اللغة عند الفيلسوف عنوانا لتجسد ما يريد من أفكار، وثمة تداخل كبير في عالمي الشعر والفكر يمكن في ان الفيلسوف هو الاخر يعد الشعر أداة من أدواته الفلسفية كما أشار الكثير من الفلاسفة إلى الدرجة التي قد يصل فيها بعض الفلاسفة الميتافيزيقيين إلى ما يمكن ان نطلق عليه وهما أدبياً. كذلك يحرص الشاعر (على الارتكاز على فلسفة عميقة غنية تخرجه من القول الضحل الفإني إلى القول العميق الخالد)[16].

يلتقي الشاعر والفيلسوف في صفة أخرى هي الهموم الإنسانية التي أصبحت أرضاً مشتركة للإبداع الإنساني الخلاق، منها مسألة الموت بوصفها إشكالية وجودة، فالقضية تنقل لنا عبر أجوائها وشجنها انفعالا وإحساساً معينا يدخلها في عالم الموت، وصورة العدم عبر طقوس شعرية جنائزية أو حكمية تقود إلى تصور انطفاء الحياة، وفقدان جوهر الأشياء كذلك يرينا البحث الفلسفي عمق الرؤيا إزاء العدم في التوغل إلى فلسفة الموت والحياة إضافة إلى ان موضوعات الإنسانية كخلود الإنسان والنبوءة، وعبث الحياة، وجوهر الوجود، والجمال والقبح البشري، والفرح والحزن الإنساني، هي هموم إنسانية تشيع في لوحة الشاعر ورؤاه مثلما تشيع في فلسفة الفيلسوف وتفسيره، لكن بطريقة أخرى وبلغة أخرى وبتصور أخر، يعكس مدى أصالة كل منهما.

بقي ان نقول ان الصورة الفاصلة بين الحلم والواقع، بين المستحيل والممكن هي ارض للفلسفة كما هي ارض للفن والأدب الشعري بخاصة، ومن هنا نجد




الشاعر الظاهراتي جاستون باشلار قد جمع فلسفته بين العلم والحلم، والعقل والمخيلة، والواقع والخيال.

الفرق بين الشاعر والفيلسوف

إذا كنا قد وقفنا على ارض مشتركة بين الفن الشعري والفكر الفلسفي قد تمتد طويلا في آلافاق فإننا نستطيع ان نتحسس بوضوح الأرض الحرام بين الشعر والفلسفة في حدود أصيلة، فلكل عالمه ووسيلته وفهمه.

فالفلسفة كما توصف (بحث عقلي صرف قوامه الحجة والمنطق والاستدلال الحر)[17]. وان الفلسفة في دأبها الدائم للبحث عن الحقيقة يتم التعبير عنها بهيئة أفكار واضحة مسلسلة تبعا لقوانين المنطق، في حين نرى ان الشاعر لا تشغله الحقيقة المضاعفة صياغة مجردة ولا يعتني بدقة البرهان وهو بالتالي خلاق لا مترجم، وهو يوحي ولا يعلم، ويتعامل بالرمز الموحي في بحثه عن المثال الشعري، لا بالحجج والبراهين التي تعتمدها الفلسفة.

من المؤكد (ان الفلسفة بناء فكري متماسك الزوايا يجمع فيه الفيلسوف نتائج تجربة من مختلف الوسائل التي تعبر عن تفكيره، ومن قضايا الكون والوجود ويخرج منها جميعا بحلول مرتكزة إلى نظرة عامة في قاعدة)[18]. يهدف من خلالها إلى البحث عن حقيقة والعمل على الاهتداء إلى معرفة في حين نرى ان الهدف من الفن الشعري أرضاء حماس القارئ، وإشباع ذوقه الفني. وإذا ما طورنا هذا المنطق فسنرى اعتماد الشاعر على خياله الخصب، وعاطفته المرتكزة على المشاعر الإنسانية، فهذا الشاعر كما يرى شوبنهور (ما يرمي اليه وراء إنتاجه الفني هو إتحافنا بمجموعة من الصور اللفظية التي تصور لنا أشكالاً من الحياة ونماذج مختلفة من المواقف البشرية، وأنماطاً متنوعة من السمات الشخصية)[19].

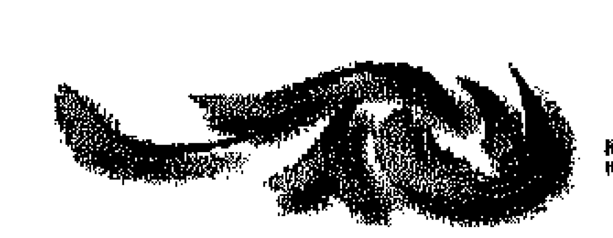
اما الفيلسوف فإنه ينظرالى الشعر فيصفه ويعلل صوره، وآفاقه، وفي تفسيره للأبعاد الميتافيزيقية في الشعر فإنه يعمل ذلك من اجل ان يضع تفسيراً وحلولا



لمشاكل الواقع وظواهره، بيد ان الشاعر في مثاله الشعري يخلق صورا غير واقعية (أي فوق الواقع) غير ملتزم بالمنطق العقلي، وغير مقيد برؤى الفلاسفة وتصوراتهم، لان تصور الفيلسوف ينطلق من التعقل الخالص في مذهب يعتمد مقياسا دقيقا، ومنهجا صارما، إذ أنّ مذهب الفيلسوف يقاس بمقياس الحق لا الجمال، ويمكن الحكم على فلسفته بمعايير الصدق والكذب في حين يعتمد الشاعر على ما توحيه له الأشياء، وما ترسمه المخيلة، وبما يفعل فيه من مواقف حياتية إنسانية.

ان الشاعر إنسان انفعالي والفيلسوف إنساني عقلاني يتمنطق، وليس لدى الشاعر معايير محددة للإبداع كما عند الفيلسوف، فإبداع الشاعر يحدد بمعايير الجمال والقبح، وليس بالصدق والكذب وذلك حتى في مصطلح (الصدق الفني) الذي يماهينا بتصور (الصدق الانفعالي) في حين يمكن تصوره بكونه معيار الجودة في الفن وذلك في مديات مطابقة الرمز الأدبي الشعري، مع الطاقة الانفعالية أو التصورية، كما عبر عن ذلك تصور الشاعر والناقد ت. س. اليوت في (معادلة الموضوعي).

إنّ ما أطلقنا عليه (بالأرض الحرام) هو الذي يحدد لكل من الشعر والفلسفة أفقاً مالا يلغي أبداً مساحة التداخل الشاسعة بين هذين الافقين، بل نستطيع ان نقول ان الفلسفة والشعر عالمان لهما منهجان متباينان ويعبران بلغتين مختلفتين، بيد ان الأرض المشتركة بينهما شاسعة جدا حتى نكاد نقول ان مفهوم الحقيقة يتجلى في عالم الشعر كما يتجلى في رؤى الفيلسوف، وانه يتناول الواقع مثلما يتناول المثال في حركة إبداعية خلاقة ومن خلال نفاذه صوب المستحيل والمجهول. ولنؤكد ذلك لنسترق السمع إلى صوت ابولينير وهو يقول: (ليس الشعراء رجال جمال فحسب، بل هم كذلك رجال حقيقة وذلك بقدر نفاذهم في المجهول)[20].



الهوامش :

1. التكرار اللفظي، أنواعه ودلالاته قديما وحديثا، رسالة ماجستير، صميم كريم الياس، اب 1988، ص 11.
2. النقد الجمالي دائرة النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1953م ص 22.
3. محاولات ايون، أفلاطون، وينظر : النقد الأدبي الحديث،د. محمد غنيمي هلال، ص 534، ص 31.
4. مشكلة الفلسفة، د. زكريا إبراهيم، ص 166.
5. مشكلة الفلسفة، ص 166.
6. المصدر نفسه، ص 167.
7. مجلة الأقلام، مع الشاعر فؤاد رفقة، العدد /1 سنة 1987، ص70.
8. في الأدب الفلسفي، ص 106.
9. مشكلة الفلسفة، ص 171.
10. ينظر، في الادب الفلسفي والمجلة الفلسفية، ص 106، ص 31.
11. ينظر: في الأدب الفلسفي، ص 106.
12. المدخل الى معاني الفلسفة، د. عرفإن عبد الحميد، ص 54.
13. المدخل الى المعاني الفلسفية ومعانيها، ص 139.
14. الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة، د.مصطفى سويف، ص 119.
15. ينظر: مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 7/ 82، ص 54.
16. المجلة الفلسفية، ص 31.




17. المدخل إلى معاني الفلسفية، د.عرفإن عبد الحميد، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، 1986، ص 139.

18. الفن والأدب، ميشال عاصي، منشورات المكتب التجاري للطبع بريوت، ط2، 1970، ص 83، ومابعدها.

19. مشكلة الفلسفة، ص 164.

20. المجلة الفلسفية العربية، د. ناجي التكريتي، العدد 930/2، الجامعة الأردنية، عمان، ص 33.

الشاعر والفيلسوف

(1)

شعرية الفكر




(1)
شعرية الفكر

لقد سعى الفلاسفة قديما وحديثا لاسيما شلنج ولسنج وجاستون باشلار يؤازرهم الشعراء أمثال شيلي، واللورد بيرون وطرفة والمتنبي إلى تحقيق حلم بعيد المدى، بتحويل الفكر إلى فن من اجل ان يكون إبداعاً حرا فلا تقام حقائق على البراهين، بل على الحدس الداخلي والشعور.

كما أعلن الكتّاب الرومانسيون ان "على الشعر والفلسفة ان يتحدا" وإذا أنعمنا النظر في أفقي الشعر والفلسفة ألفينا أنفسنا نميز عددا لا حصر له من أفكار الفلسفة تصلح ان تكون مادة شعرية، بل انها بالفعل تتسم بالشعرية المتأصلة، وبإمكاننا في هذه الدراسة ان نعلق على بعضها فكرة بعد فكرة، ثم نعلق عليها جملة.

يقول بلانك: "يبدو ان الفلاسفة وخاصة فلاسفة العلم لايقومون باكتشافات، بل انهم يقدمون فرضيات يمكن ان ندعوها شعرية. وقد شاع عن العالم اينشتاين قوله: "ان في كل فكرة رياضية عبقرية ومضة شعرية"، كذلك فإن ما يقدمه الفلاسفة الميتافيزيقيون والوجوديون من تصورات وأفكار يمكن ان نطلق عليها" التصورات الشعرية"، وهذا يعني ان التصورات الفلسفية كثيرا ما تومئ لنا انها تصورات شعرية من حيث طريقة التفكير أو من حيث إعادة صوغ التصورات، كذلك فإن نظم قصيدة تحمل سر خلودها ينبغي ان تتجلى الرؤيا، إذ أنّ رؤيا الشاعر هي تغير سلسلة من الفرضيات المصوغة جماليا والمتولدة من عقل شامل، وفكر حساس، مستجيب لتجارب الحياة وهذه الاستجابة كما نتلمسها في الشعر تكون تفسيرا للحياة او اقتراحا لنمط آخر من الحياة، وان عادة صوغ التصورات الفلسفية والشعرية يقوم بها العقل الإنساني المبدع عبر مخيلته الخلاقة وهو في سبيل تحقيق الكمال لذاته لتكون مصيرا كما يريد المفكر الفيلسوف او فعلا مؤثرا خلاقا مؤثرا خلافا في الجمال تتبدى في الإضافة إلى الوجود كما يريد الفنان



الشاعر. اننا نستطيع هنا ان نحقق مقارنة عميقة بين أفق الشعر وافق الفكر، عبر منطق التصور الذي يشكل الجزء الديناميكي ومن هذه التصورات فكرة "لانهاية العالم" فمن المحقق ان إدراك لا نهاية العالم هو تصور للفلسفة بقدر ماهو تحول نموذجي من تحولات الشعر.

إذ لا شك في أن الإحساس الذي ينتابنا بلا نهائية العالم هو إحساس بشيء كوني لانه يجعلنا ندرك بالطريقة نفسها كيف نتحرر من محدوديتنا إلى أفق أوسع إلى العالم المطلق فيتحول كل شيء جزئي، ذاتي الى عالم كلي شمولي فآلافق الفسلفي وهو في بحثه اللاهث عن الكمال لذاته ينطلق الى عالم المثل آلافلاطونية، أو عالم الروح التي تماثلت أمام مخيلة (هيغل) بوصفها إحدى روائع مثالية، كذلك تتحول هذه النبضة الفلسفية إلى نبضة شاعرية يتوحد عندها الشاعر بمثله الشعري عن طريق اصطلاح تسمية الإلهام أو الحدس أو البصيرة وقوة الاستحضار أو الظهور بعين الخيال، اذ تصير المعرفة استرجاعا للذاكرة، والروح اتساقا بعوالم النبوءة فيتعلق الشعراء (بين الطل واليوتوبيا) في تصوير عالم المستحيل، والمدهش في البحث عن كنز الأسرار الإنسانية التي تشع من الشعور واللاشعور الإنساني إلى عالم التنبوءات والميتافيزيقا.

ثمة تصورات أخرى تلتقي فيها الشاعرية بالفلسفة منها الثنائية الضدية للوجود، والحتمية التي تعني في بعض معانيها كسرا منطقيا للأشياء، وذلك في بحث الفيلسوف عن سر جبروت الزوال والعدم وانعكاساته في سلوك العبث وتصور اللاجدوى، فالحتمية دون شك وفي ابسط تعريفاتها هي علاقة السبب بالنتيجة، وقد قدمها الفيلسوف على وفق منظور منطقه ليحل به إشكالية الحيرة إزاء الموت، موت الفصول والأشياء والإنسان في تصور خال من العودة إلى نظرة الدين وتفسيره لها ولذلك وجدنا صورتين فلسفتين عميقتين احداهما صورة وتصوير لفعل الحتمية في تصور تشاؤمي، عدمي، وهذا الذي فعله شوبنهور ومن اثر فيهم من بعده، أو تفسيرها بحالة طبيعية واقعية يلتقي في تصورها الفيلسوف مع القدر الإلهي، وهنا



قدمها الفيلسوف محاولة في تصور فهم الزوال على انه حالة طبيعية تمر بها الكائنات حيث تأفل وتتلاشى من اجل ولادة جديدة او تجدد وتطور في هذا العالم.

ان هذه التصورات كثيرا ما انفتحت على أفق الشاعر، ويمكن ان نستقرئ في شعر الحكمة عن شعراء الإنسانية بعامة والشعراء العرب بخصوصية، ويمكن ان نحيل إلى طرفة واحمد المتنبي والسيّاب ونازك وكثيرين سواهم ممن عنوا بحتمية الموت كرؤيا وإمكانية في التلاشي وفي تصورهم الفني للموت، مثلما نستقريء في رؤيا جون كيتس الشاعر المفتون بالموت وعوالمه، ان الرؤيا وحدها المنقذ من ضحالة الشعر وتكراره وهي وحدها التي تجعل التوفيق في الشعر بعد ان تبعده عن التسطيح والتشويه.

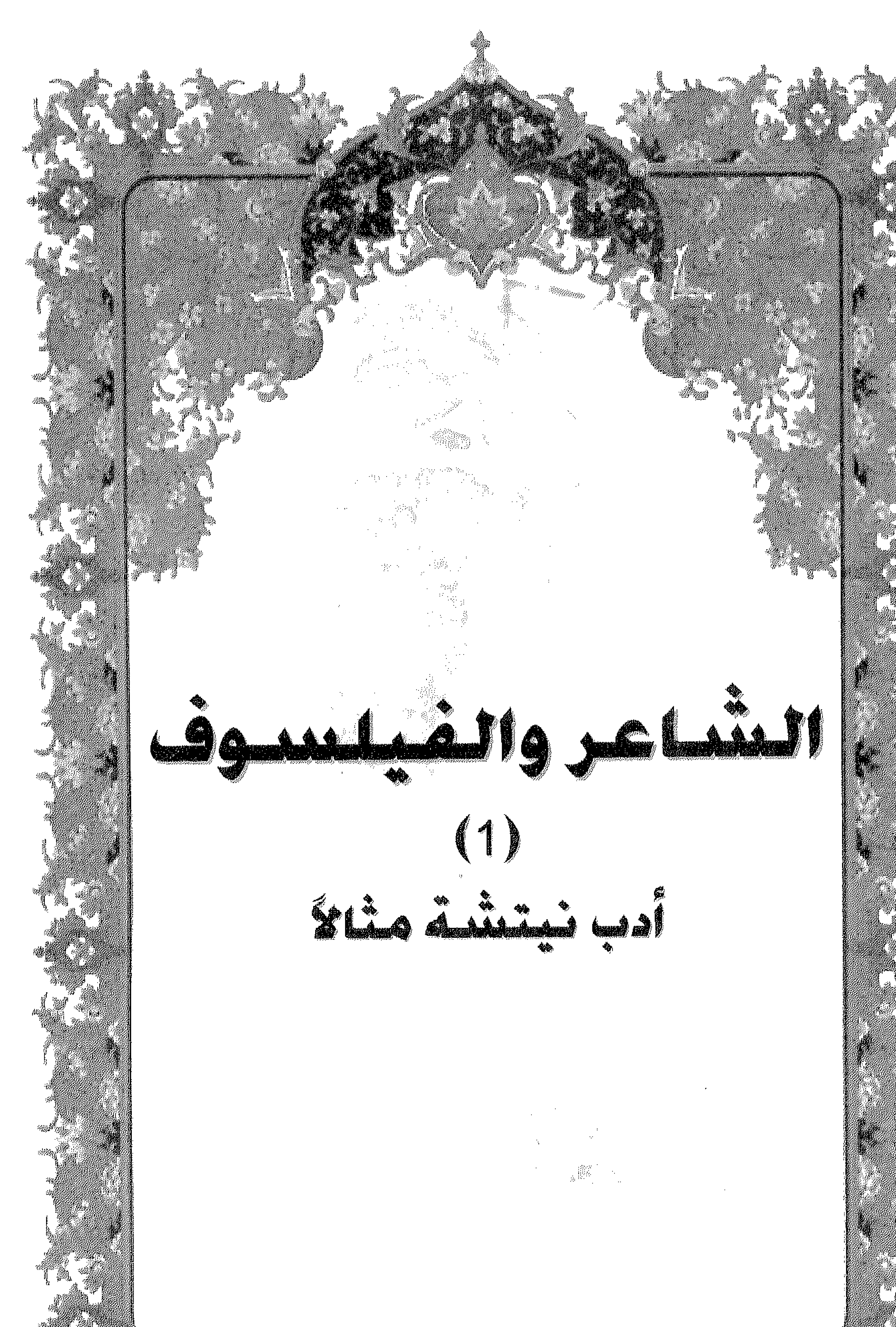
وثمة أفكار فلسفية أخرى تتسم بالشعرية المتأصلة أبرزها محاكاة الطبيعة وانسنتها، وذلك بوضع فرضيات فلسفية حوارية، قال بول فليس في كتابه "الطبيعة والإنسان" إن كل موضوع في الكون ينطوي على شيء من المواءمة مع الذات. فقد أصبح العالم المادي بالرغم من تأثيرات العين عالما غير مادي صورة في الذهن. وان ما يراه ليس العالم الخارجي وانما صوره له، ومن ثمّ فهو عالم داخلي، واذا أمعنا النظر في كشوف فلاسفة علوم الطبيعة نراهم يصدحون بالقول "ان أحداث الطبيعة يقدمها العقل بطريقة ما ثم ينسبها الى الأجسام الحية. ولكن العقل في عملية الإدراك هذه يشع بأحاسيس يعكسها العقل ويضيفها على الأشياء في العالم الخارجي. وتظهر كانها تمتلك هذه الصفات، بيد ان الصفات الجديدة للطبيعة (العالم الخارجي) انما هي ابتكار العقل، وهكذا عندما يتحدث الشاعر للطبيعة أو عنها فإنه يلبسها الثوب نفسه، وعوالم روحه فيجعل منها بشرا يتكلم بصوت ملاك انه يملكها شعورا إنسانيا خلاقا لم تكن تمتلكه من قبل، وهنا يكمن سر ملكة المخيلة المبدعة للشعر، ومن ثم القابلية الفائقة للعقل البشري، اما الطبيعة فهي شيء بائس، لا صوت له ولا رائحة ولا لون، مادة تتحرك على عجل حركة لا معنى لها ولانهاية.

ان شكل الطبيعة هنا يحيلنا إلى تصور رؤية جاستون باشيلار، احد رواد الظاهراتية المعاصرة بمقاربة الطبيعة من الإبداع الفني، اذ يتحول الشكل إلى الشخص والشخص إلى شكل وصورة محاكاة لعالم الطبيعة كما يحدث في تصوير الليل والضوء والنجوم في الرؤية الشعرية فإن باشلار يفسرها تفسيرا "ظاهراتيا" فلسفيا مثلما نلتمس في هذا النص المجتزأ : في الليل تكمن الأبدية المزدوجة (الخير والشر) الليل والضوء لا يجوز ان يوحيا لنا برؤية فضائية لم يذكر الليل والضوء لاتساعهما. للانهايتهما بل لوحدتهما. ليس الليل فضاء بل انه نذير الأبدية. الليل والضوء لحظتان ثابتان، سوداوان ووضاءتان فرحتان وحزينتان في هذه اللحظة الشعرية. هنا إيذان باجتماع المشاعر المتضادة، هنا الشاعر يبعث جدلية أكثر نفاذا من المادي إلى المجهول.

أو لم نقل ان للشعر والميتافيزيقا ارضاً مشتركة في ملكوت الشعراء والفلاسفة فإذا صح القول بكون تصور الفلسفة كلها ينبغي ان تعد الشعرية من حيث التصور والمبدأ فيعني هذا انها تكتب شعرا كونيا بلغة النثر مستفيدة من مصطلحات تجريدية كالوجود والذاتية والسببية، من اجل ان نتحدث عن المسلمات. في حين يتحول هذا التجريد عند الشاعر إلى تجسيد فني وان فوضى الروح الشعرية وصراع الذات داخليا سرعان ما يتحول إلى حضور النظام الذي يتجسد في هندسة القصيدة وتسلسل أفكارها كما يحصل في حضور النظام في آلافق الفلسفي ومنطقيته.

ان الومضة الفلسفية في الشعر تتحول إلى ومضة جمالية (لفظية ونغمية) تحول المركب الفلسفي وتذهب به إلى اللاشعور الإنساني.

وإذا أصبح الان بالإمكان ان توصف أفكار الفلسفة بأنها تصورات شعرية فإن الشعر هو الآخر يمكن تصوره الفلسفي المعرفي، بيد اننا ينبغي ان نقر ونعلن أخيرا ان التفكير الذي يقود إلى التصور بطريقة شعرية بالضرورة ليس كالكتابة الشعرية والعكس صحيح وهنا تكمن درجة الأصالة للفن والفلسفة أو لنقل للشعر أو الفكر.



الشاعر والفيلسوف

(1)

أدب نيتشه مثالاً

(2)
ادب نتيشه مثالاً

الشعرية كما يرى تودوروف (مقاربة الأدب) وما تستنطقه هذه الشعرية من خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي)، وهو (ما يحصل من رسالة لفظية ذات أثر فني سواء اكان هذا الخطاب شعراً ام نثراً وقد ذهب رولان بارت أيضاً إلى مثل ذلك في كتابه المعروف (الكتابة في درجة الصفر).

وشعرية النص تتجلى فيما يحدثه النص في المتلقي من اثر وهو ما ندعوه بالتلذذ الأدبي، إذ أنّ الشعر تشكيل لغوي منتظم، قادر على أن يخلق لدى المتلقي عالماً جمالياً حافلاً بالإثارة والإدهاش.

وشعرية النص تستغل كل الإمكانيات المتاحة من اللغة الموسيقية، والتصويرية ومن الإيحائية، والدلالية لتنقل إلى القارئ الجديد (المتلقي) خبرة منفعلة في الحياة، ويحدد دارسو بنية اللغة الشعرية أن مقدار الشعرية في النص الإبداعي تتحدد بمقدار الانزياحات القائمة من اللغة المطابقة للعالم، أي اللغة السلوكية، والمعجمية الثابتة إلى حدوث خرق لهذه القوانين بأشكال لغوية متجاوزة، أو منزاحة وذلك عن طريق التمثيل، والاستعارة، والتقديم والتأخير، وأنواع المجاز القريب، والبعيد، والحذف، والزيادة، والنقصان، والقلب، والإبدال، والمبالغة والرمز والتلميح وغير ذلك، وبذلك تتحقق لاي نص (شعري أو نثري) شعريته، ومن خلال هذه الشعرية يقدم لنا النص تركيبة لغوية، جمالية جديدة قائمة على عدد الانزياحات ومفارقات اللغة التي تمنحنا عنصر الدهشة والإثارة، وقد تصل هذه الانزياحات إلى تجاوز المنطق، والمعقول في كسرها لجدار قوانين اللغة المطابقة للعالم فتحدث انزياحات بلا حدود مثلما فعلت شعرية النص السريالي.

وإذا كان مفهوم الشعرية قد وسع من دائرة الإبداع الجمالي ليشتمل على نثرية النص، فإن مساحة تطبيق هذا المفهوم أصبحت موضع انشغال الدارسين،




مثلما فعل دارسو شعرية النثر الصوفي وبالإمكان وعلى وفق نظرية الشعرية دراسة شعرية الحديث النبوي الشريف مثلاً، والنصوص الإبداعية العالية من موروثنا البلاغي، كخطب الخلفاء الراشدين، والكتاب الكبار في موروثنا العربي، الأدبي، كذلك تبدو الرغبة كبيرة في تناول النصوص الفلسفية، النثرية التي يتحقق فيها مفهوم الشعرية بوضوح الذي كثيراً ما يحيلنا إلى الجمع بينه وبين مفهوم قصيدة النثر، إذ يمكن ان نعد شعرية النص الفكري، الفلسفي قصيدة النثر- مثالاً لشعرية الفكر، وبهذه المحاولة المتواضعة يمكن ان نقف على شعرية (الفكر النيتشوي) وبعده يمكننا ان نستقرئ شعرية الفكر عند هيجل وهيدجر ونيوتن والغزالي وابن عربي وسواهم تحقيقاً لمفهوم كهذا.

ولا شك في أن الفيلسوف (نيتشه) الذي أشعل نار الوجودية المتعالية في ذات العالم إلى درجة الهوس، قد خلق في أجواء شعرية بحثاً عن (الأنا الأعلى)، والإنسان السوبرمان الذي لا تحد قدرته، وعلى الرغم من شراسة المرض العقلي الفتاك الذي رافقه طويلاً فإنه كان يعلن ان: (الألم ليس حجة ضد الحياة ابداً).

عاش نيتشه صاحب نظرية العَوْد الأبدي للزمن في مغارة سحيقة في ألمانيا يطلق عليها الآن (مغارة نيتشة) المنعزل مع ذاته، إذ يتأمل في أعماق الأرض، الإنسان والكون، الإنسان الأقوى ضد آفات الضعف البشري، ويدون رؤيا (زرادشت) الغارقة بأحلام الإنسان وغثيانه، وتعطشه للحرية، والانطلاق ويرسم شعرية عالية لصورة الملاك والشيطان في ذات الإنسان، ثم نلتقيه في قصائده النثرية التي جمعت في كتابه (المعرفة المزحة) وقد استجمع مفردات الوجود وصاغها فكراً شعراً، أو شعراً فكرياً، يقول في قصيدته (سعادتي):




حين تعبت من البحث

تعلمت أن أقوم باكتشافات

منذ ان أصبحتْ الريح صاحبتي

صرتُ أبحر مع كلّ ريح

ولكونه مفكراً، وجوّاب آفاقٍ فهو يدعو إلى رحلة في الوجود والأعماق، يقول في قصيدة (جسارة):

هناك حيث أنت أسير وابحث!

النبع في الاعماق

دع اللؤماء يزعقون:

(الجحيم يوجد دائماً في الأعماق

ويظل المرض المكابر يرافقه ويظل (نيتشه) ذلك المكابر الذي لا يئن ولا يصرخ ولكنه يواجه تياره العاصف بعناء مفكر، مكابر، يقول في (حوار):

أ: هل كنت مريضاً؟ هل شفيت؟

من كان طبيبي؟

هل أنا نسيت كلّ شيء؟

بل: الآن اعتقد انك شفيت:

ذلك ان السليم هو الذي

باستطاعته أن ينسى

فـ(نيتشه) يكتشف عوالم الوجود الكوني، والتاريخي والإنساني ليصل إلى قدرته المكابرة التي تسير مع الريح ولا ترتد، التي تجد متعة الاكتشاف بالعذاب، إذ أنّ كنز المعرفة المرحة يكمن في الأعماق وان السليم ذلك الذي يفقد ذاكرة الالم.




ان قصيدة النثر تعني الرغبة في التحرر، والانعتاق، والتمرد على التقاليد المسماة (شعرية) سواء تقاليد اللغة والعروض ولنقرأ شعريته في هذين النصّين، يقول (نيتشه):

- (حينما تنقب شجرة المعرفة، يوجد الفردوس، هكذا تقول الثعابين، أكبرها سناً، وأصغرها).

ويقول في الثانية:

- (ان المتناقضات والحماقات، والشك المرح، والسخرية تدل دائماً على إمارات العافية والصحة، اذ يتعلق كل نوع من أنواع المطلق بعلم الأمراض).

فالنصان المتقدمان يمنحاننا صورة شعرية لقطعة نثرية موجزة من غير إخلال، موحدة ومضغوطة، (كقطعة من بلور تتراءى مائة من الانعكاسات المختلفة خارجة عن كل تحديد، وشيء مضطرب، ايحاءاته لا نهائية) كما تقول سوزان بيرنار (قصيدة النثر ص/151). ولعل ابرز تجليات الشعرية النيتشوية نلتقيها في صفحة فنون.

ان المبادئ الأساسية في شعرية الفكر في النص النيتشوي هي نفسها مبادئ قصيدة النثر ذات المبادئ الأساسية التي حددت لقصيدة النثر وهي:

الاختصار والإيجاز الشديد، وشدة التأثير الآسر، والوحدة العضوية.

وشعرية الفكر، هي شعرية اللغة في طابعها الميتافيزيقي التي هي تشكيل لرؤيا المفكر الفيلسوف.

ومهمة الفنان عالماً أو شاعراً تتسم بالكشف عن المجهول والبحث عن لغة معبرة.

إذ أنّ الشعرية كيمياء الكلمة، وسحر التعبير والإيحاء. وإن القصيدة تحمل الإثارة والدهشة وهي تواجه المتلقي الجديد.

مفهوم الجمال والجلال
في فلسفة الفن

مفهوم الجمال والجلال في فلسفة الفن

(كلُّ قلبٍ يلبّي نداءَ الجمال، ولكنْ قلَّ أنْ تجدَ عقلاً يسألُ لمَ كانَ الجميل جميلاً)

ديورانت (مناهج الفلسفة)

(1)

امتلكت فكرة الجمال والجلال او (الكمال) عبر العصور حيّزاً كبيراً من الانشغال العميق لمخيلة الفلاسفة، ومنظري الجمال والنقاد الجماليين.

وقد اكتسبت كل مقولة منهما دلالاتٍ ومعاني شتى على وفق معطيات العصور من وعي للجمال، والحساسية تجاهه، وربطه بعناصر حسية، أو تجريدية، عيانية، أو غيبية، مادية أو معنوية وعلى وفق الخبرة الجمالية المستحصلة لدى آلافذاذ من روّاد مدارس الجمال.

فقد ارتبط الجمال عند الإغريق بكل ما يثير الإعجاب والتقدير سواء فيما يخص ميدان الحواس أم الخصائص الروحية.

وإذا أنعمنا النظر في ماهية الجمال نجد تعريفات لا حصر لها، بيد ان التعريف المادي، الحسي، المجرد للجمال هو انه (وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا)[1].

وإذا انطلقنا من التصورات الفلسفية الأولى للجمال وجدنا (أفلاطون) يضع مقولة (الجمال) إلى جنب مقولة (الجلال)، فالجمال عند أفلاطون يتخذ مراتب تنحدر من النظام آلافلاطوني المتضمن مستوياته الثلاثة:

1. الجمال بوصفه وحدةً (وهو ما يبلغه السمو إلى حدود الكمال).
2. الجمال بوصفه مثالا (حيث يصير الجمال أنموذجاً متفرداً).



3. الجمال الشكلي (وهو نوع من الاستبصار الجمالي الذي يكون نوعاً من الاستبصار الهندسي[2].

وهذا الجمال الذي تتكامل وحداته، ويتواشج نسيجه هو ما أطلق عليه أفلاطون بالجمال المطلق، يقول أفلاطون: (هذا الجمال هو أولاً وقبل كل شيء، جمال خالد لا يخضع لكون أو فساد، ولا يجوز عليه نمو أو ذبول وهو ثانياً ليس جميلاً من ناحية، قبيحاً من ناحية اخرى، وليس جميلاً في آن، قبيحاً في آن آخر، ولا يختلف باختلاف الناظرين اليه، وباختلاف الجهة التي ينظر فيها ولا تجد له شبيهاً بجمال فكرة، او جمال علم. فهو جمال مطلق لا يوجد الا بذاته، وكل الأشياء الجميلة تشارك فيه)[3]، وهذا المفهوم آلافلاطوني للجمال في اعتقادي هو الصورة التي انطبعت في الوجدان الصوفي للصورة المثالية المقترنة بالخالق. وذلك لأنّ المفهوم آلافلاطوني للجمال يوصل الجمال بالحق، ويدلل عليه.

يقول أفلاطون: (إذا كانت هناك حقيقة فإن الجمال ليس الا دليلاً على وجودها)[4]. وفي العصر الوسيط الأوربي كان الجمال يعني خاصية تسامي الوجود. كل وجود هو جميل، طيب، وحقيقي[5].

وكان مفهوم الجمال في الموروث القديم يعني جمال الاعتدال والسكون الذي يوحد الكون، ويوفق بين عناصره، والى جانب الجمال يمكن ان نعثر على جمال آخر: قلق، معدوم الانسجام، مليء بالتوتر والنزاع.

وقد توصل بعض الباحثين الجماليين الى شروط منطقية تحدد القيم والميزات الجمالية بالحركة، والتنويع، والتناغم، والتنسيق، والسمترية والتناسب والإيقاع[6].

يقول هربرت ريد: (ان الإحساس بالتناسق هو الإحساس بالجمال، والإحساس المضاد هو الإحساس بالقبح)[7].

وقد قدم الفيلسوف المعاصر (سنتيانا) في كتابه (الإحساس بالجمال) تصوراً دقيقاً لمفهوم الجمال، معتمداً على توافر صفات أساسية في الشيء الجمالي،



وهـذه الصـفات تتحصـر في مفـاهيم: الـكمـال، والانسـجام، والتوافـق، ثـم الوحـدة، والتوازن الإيقاعي، والتباين، والتنوع، والنظام، والتناظر، والرشاقة[8].

و(سنتيانا) بهذا التصوّر الشامل للجمال يجعل من(الجمال) ضرباً من (السمو الطبيعي) أو الامتياز الطبيعي المتفرّد الندرة.

وقـد ربـط بعـض الفلاسـفة مفهـوم الجمـال بالعقـل، ومـن ثـم الميتافيزيقـا. (فبرغسون) يرى ضرورة إسهام العقل في تدبير الجمال، إذ يقول ان (الجمـال يدركـه العقـل ولـيس الحـدوس، والعقـل وحـده هـو القـادر علـى اكتشـاف الجمـال والحكـم عليه) [9].

ويقـول برغسـون: (اننـا نتحسـس الجمـال حـين تـزوّد الحـواس العقـل المعرفـة، الـتي لا تسـمح بتوجيـه الفعـل، الأمـر الـذي يسـبب تعطيـل نشـاط الملكـة التعريفيـة وتمكن من دخول حقل نشاط تعريفي آخر هو الحدس)[10].

ولكون الجمال يـرتبط بـالفن الإنسـاني لإنتاجه وإبداعـه فقـد ارتـبط مفهـوم الجمـال الفـني بالبعـد الميتـافيزيقي (فـالفن محاولـة إنسـانية- ذات طـابع وجـداني- لتفسـير الطبيعـة والسـيطرة عليهـا.. فقـد أصـبح أسـلوب الفنـان أشـبه باكتشـاف أو محاولة (غزو) الطبيعة، وفتح مغاليقهـا أمـام عقلـه ومشـاعره، بـل (الاسـتفادة) لإمتـاع حاسته الجمالية)[11].

امـا الفيلسـوف الجمـالي (كروتشـه) فقـد نظـر إلى الفـن الجمـالي بوصـفه (حدسـاً أو مشـاهدة عقليـة) للعلاقـات الشـكلية القائمـة بـين موضـوعات الواقـع وظواهـره، أي ان الفن لا يمثل انعكـاس هـذا الواقـع بقـدر مـا يمثـل انعكـاس (خيـال الفنان وبصيرته) على الواقع[12].

ان كـانت، وكروتشه، وكـاسيرر، وبشـلار، وهيـدجر، وديوي وسـواهم مـن فلاسـفة الجمـال يـرون في الشـيء الجميـل صـور خصـبة تنطـوي علـى آلاف الإشـكال الممكنـة مـن الأطيـاف والصـور والخـبرة الجماليـة بحـث مسـتمر، واكتشـاف دائـب،



ورحلة كشفية تجوب أعماق الطبيعة والذات الإنسانية والكون لاستطلاع أسراره الدفينة ومن هنا فإن رواد فلسفة الجمال يربطون الجمال الفني بالميتافيزيقا ، إذ أنّ فن الكتابة كما يقول د. زكريا إبراهيم- ليس سوى عملية ولادة جديدة ، روحية ، شاقة[13].

وان الفن هو التأمل العقلي الذي ينفذ إلى أغوار الطبيعة لاستكشافها وأعماق الكون لاستجلاء أسراره.

(إن الجمال ليس صفة او صفات مستقرة في باطن الأشياء ، بل هو مجموعة العلاقات التي يكشفها الفنان المتأمل ، فيضفي عليها بذلك طابعاً واقعياً ، عيانياً)[14].




(2)

اشرنا في مستهل الدراسة إلى ان مفهوم الجمال ربط عبر تاريخ الاستاتيكا بفكرة الكمال، وان مصطلح (الكمال) او الجلال كثير المعاني، ويمكننا العثور على مفهوم الكمال عند الإغريق بوصفه شرط الجمال، وهذا التصور يقوم على فكرة المثال او الأنموذج المحاكى في الفكر الكلاسيكي بعامة.

وكان أرسطو قد ذكر بأن الكامل هو مالا ينقصه شيء، وقد أخذ الكثير من علماء الجمال، ومنظرو الفن، والمتصوفة فكرة (الكامل) الأرسطية هذه واستعملوها في صوغ رؤاهم الجمالية حول فكرة الكمال (الكوني)، ومن ثم فكرة الإنسان الكامل بعده العالم المصغر، وتطالعنا في هذا الموقف رؤية المنظر والصوفي الكبير(محي الدين بن عربي) لمفهوم الإنسان الكامل- الذي يرجعه (ماسنيون) إلى الأصول الغنوصية، فالإنسان الكامل يمتلك مواصفات إلهية، روحية تندر وتعز على البشر العاديين، وتكون من نصيب نخبة مختارة من البشر[15]، وفي قول ابن عربي ما يجسد هذه المقولة:

وتحسبُ أنك جرمٌ صغيرٌ وفيكَ انطوى العالمُ الأعظمُ

ولقد كانت رؤية ابن عربي للكمال كما تشير المصادر التراثية والمعاصرة (رؤية انطولوجية وعرفإنية، لا رؤية خلقية. فالكمال: هو التحقيق الوجودي، لا الكمال الخلقي، أي الأمر المحمود عرفاً، وعقلاً، وشرعاً. وعلى ذلك يكون الكامل هو من كان في ذاته صورة جامعة لكل الحقائق)[16].

ويرى كانت أن الجليل أو (الكامل) شأنه شأن الجميل من حيث انه يتضمن نفس الشروط الأولية التي ذكرها لحكم الذوق من حيث تنزهه عن المنفعة، وانصراف الحكم عليه بالكلية والضرورة.




وإذا عقدنا مقارنة بين مقولتي الجمال والجلال، فسنجد انه على الرغم من وجود علاقة خفية بينهما في حدود الميتافيزيقا، فإن حدوداً عميقة وأصيلة يمكن ان نستشفها باستقراء دقيق للمقولتين.

فقد يلتقي الجميل والجليل في (كونهما يبعثان في الإنسان اللذة، أو الرضا بذاتها، ولا يستندان إلى الإحساس مثل اللذيذ، والتصور العقلي مثل: الخير)[17]، وان المقولتين كثيراً ما ترتبطان بصفة القدسية، ولاسيما في الفكر العرفاني والصوفي لكن حدود الأصالة جليّة بعد محاولتنا استقراءها.

فالجميل يستند إلى اتفاق المخيّلة مع الذهن، ويتجه إلى المعرفة العقلية، في حين يستند الجليل إلى اتفاق المخيلة مع العقل، فيكون أكثر اتجاها إلى مجال القيم الأخلاقية.

والجميل يختلف عن الجليل في كون الجميل موجود فيما هو محدود، في حين يوجد الجليل فيما هو غير محدود. فالجميل يتأكد في محدود المتناهية، ودقة تشكيله، وعمق صياغته ووضوحه للعيان، وهذا اما تظهره التجسيدات التشكيلية في الفنون الجميلة مثلما نلحظ ذلك في دقة تناسق تشكيلات اللوحة الفنية، او التماثيل الدافقة بالحيوية المتفرّدة.

كذلك يمكن ان ترتسم صور الجمال بالنظام العجيب في هندسة الشعر الكلاسيكي (وزنا وقافية وبحر) وفي تناسق القوى الأسلوبية، وجمالية استخدام الألفاظ في السياق وأنظمة الكلام (الشعري والنثري) في الأدب الرفيع، ثم ما توحيه العبارات والأبيات من معان.

وبذلك فإن الجمال يشير، بل يؤكد على ما هو نهائي سواء أكان تجسيداً، أو تجريداً. كما في الزخرفة (فن الارابيسك) العربي الإسلامي.

والجميل يرتبط بسرورنا، ولذاتنا بالكيف في حين يرتبط سرورنا في الكمال من جهة الكم.




حقا ان الجميل يتميز بأنه يثير قوانا الحيوية ويقترن بلعب الخيال كما تصوره كثير من الفلاسفة الجماليين إضراب هيدجر وهو يعالج شعر (هيلدرلن)(18).

اما الجليل فتميز بأنه يثير فينا الشعور بتوقف هذه القوى الحيوية، ثم يتبع ذلك انطلاقها، وينطلق الشعور بالسرور والارتياح نحو الجليل من منطلق القداسة والإعجاب، وان كانت الدهشة عنصرا موحدا في الانسداد إلى مقولتي الجمال والجلال معا(19).

ويمكننا ان ننظر ونتطلع هنا إلى مشاهد الجلال في مظاهر الكون العجيب.. نتطلع إلى مشاهد جلال الجبال، هيبة الآثار البابلية، والفرعونية، وسور الصين، وأثينا - روما وما تحمله من جلال التاريخ، ثم في تطلعنا لما تضمه مراقد الأئمة، والأولياء من هيبة، وجمال تبعث على تهدئة النفوس بما تحمله من قدسية، وما توحيه هذه الأضرحة من تشكيلات رمزية، كالقبب والمنائر ووضعها بهيئة نصف دائرة، إذ يكون الرفات المهيب للشهداء والصالحين مركز نصف الكوكب الأرضي. وهذا المرتكز يرتبط بفضاء سماوي مطلق يأخذنا إلى هيبة قدسية، عندها يرتبط الإنسان بأهداب السماء، حيث المطلق، ومن ثم فإن الجمال يبعث في نفوسنا الشوق إلى المطلق، وينقلنا من الجزئي، والذاتي، إلى الكلي والموضوعي.

والجليل يثير في النفس حركة، وهذه الحركة اما ان ترتبط بالمعرفة فتولد الجلال الرياضي او ترتبط بالإرادة فتولد الجلال الديناميكي، ويعني هذا ان للجلال صورتين: صورة رياضية ثباتية، أو (استاتيكية)، وصورة متحركة (ديناميكية).

والجلال الرياضي (الاستاتيكي) يعرف بانه ذلك الذي يكون كل شيء بالنسبة له صغير، كتمثال أبي الهول الفرعوني، والزقورة البابلية، وسواها من المشخصات الاثارية للجلال.



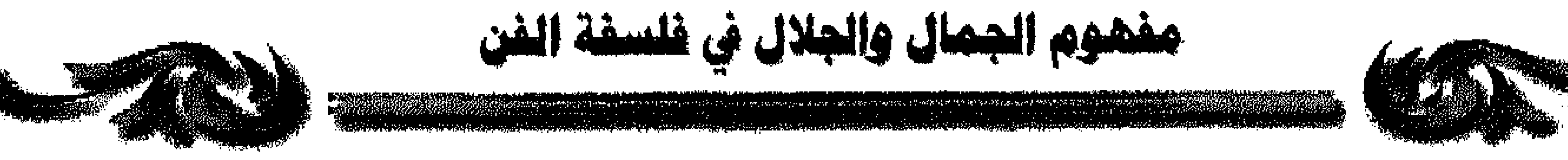

اما الجلال الديناميكي فتمثله مشاهد العواصف المدمرة، والبراكين الثائرة، والمحيطات والشلالات.وكل هذه الظواهر توحي بالقوة الطبيعية القاهرة، الهائلة.

وهكذا يتحول إحساسنا بالجميل الى رهبة وخوف، في حين كثيراً ما يتحول إحساسنا بالجميل الى شعور باللذة أو الشهوة الغريزية، ومن هنا فإن المرآة، الشجرة المورقة، المزهرة كل ذلك يثير إحساساً للمرء بالمتعة والفتنة والجاذبية.

بيد أنَّ الجلال ليس وحده هو المهيب، المقدس، الذي يبعث بأحاسيسنا على الرهبة الميتافيزيقية، بل ان الجمال يفعل ذلك في بعض الأحيان. فالفنان- الرسام، أو الفنان- الشاعر والمثال، كلهم يسمون إلى عالم الروح.

إنَّ تاريخ الفن يقدم لنا صوراً للكثير من صفات الجمال المقدس، (فميكائيل أنجلو) كان يسمو إلى قدسية العمل الديني عندما يتطلع إلى الإغراق في منحوتته، ومثاله: النبي موسى (عليه السلام)، أو في منحوتاته المخصصة للملائكة حين يضعها في فضاءات الجدران وكنائس روما، وكأنه يحاول وضعها في فضاءات المطلق، المقدس.

كذلك يفعل الفنان الشاعر. وقد عرف عند العرب ان بعضهم يتوضأ قبل ان ينشد الشعر لما يحمل من قدسية تقرب الشاعر زلفى إلى الآلهة، أو ان فنه انما هو بركة من بركات الآلهة في وادي عبقر في الميثولوجية العربية، او ما تلهمه ربات الفن في الميثولوجية اليونانية والإغريقية، ومثل الشاعر، الرسام الذي يجمع بين الفن الجمالي للوحة، وبين صفة التقديس الروحي. فالرسام العظيم (بيير بول روبنس) يرى ان العمل الفني في صميمه عمل ديني، وهو فرض من فروض العبادة، وآية من آيات الشكر، يقدمه الفنان قرباناً لله، وهدية المخلوق العارف بالجميل إلى خالق الجمال.



يقول روبنس:

(أني ارسم كما لو كنت أصلي، وذلك الإحساس بالصفاء الذي يكتنفني ويحررني من ربقة المادة ويطلقني إلى عالم الروح،ويدمجني في القوى الخالقة. وكلما صليت أجد ذات الإحساس يفد علي وأنا أبدع في العمل الفني)[20].

ان الجمال الفني يخلق عند الفنان انسجاماً واتحاداً مع العمل الفني، وسعيا للوصول إلى مركز يدلل على الواحد، وقد يصل الفنان إلى فكرة التصوف في الجمال (فالفنان يرى في المتعدد طريقاً إلى الجمع،وهذا الجمع في صياغته الفنية، وما هذا الجمال الا عنوان تلك الاحدية)[21].

ان الجمال هو الحقيقة في تعبيرها عن المثال، والرمز للكمال المقدس، والمظهر الحسي للخبرة كما أدركه المفكر سانتيانا[22].




(3)
المحطة الأخيرة

هل ثمة كلمة أخيرة نسدل الستار على مسرح الجمال و الجلال في فلسفه الفن؟ لا شك في أن الإجابة ستأتينا من أفواه الممثلين الكبار على خشبه مسرح الحياة وهم يطلّون على الوجود البشري في بحثهم الجاد والمضني عن الجمال والجلال، وتكون كلماتهم اصدق كلمات ختام.

يقول جون ديوي: (فكل تحليل، حتى ولو كان على مستوى من العلم، يصل لا محالة إلى لحظة انفعال إزاء سحر الكون) وان الفن بعده تجربة الكلية[23]، تصير ذاتها تجربة اللحظة الجمالية، بوصفها لحظة مفتوحة للمعرفة كما يرى كروتشه وديوي. و(أننا نفكر من داخل عالم يتكلم، ويتكلم من قبل)[24] كما يقول مرلوبواتي.

وتظل مقولتا (الجمال والجلال) خالدتين لانهما ظل الوجود المتسامي.. ويظلان رمزين أثيرين من رموز جوهر الوجود.




الهوامش

1. معنى الفن، هربرت ريد، ترجمة سامي خشبة، مطبعة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، السنة بلا، ص/37.
2. ينظر: الأصول المشتركة للعلم والفن في الفكر الإغريقي عامة وفي فلسفة أفلاطون خاصة، ثامر مهدي محمد، رسالة ماجستير، كلية الآداب/ جامعة بغداد، 1975، ص312.
3. المصدر نفسه، ص311.
4. تنظر: علاقة الجمال بالأخلاق في فلسفة أفلاطون، سناء عبد الوهاب السامرائي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد/ كلية الآداب، 1989، ص13.
5. تنظر: فلسفة الجمال، (من أفلاطون إلى سارتر)، د. أميرة حلمي مطر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ص74.
6. ينظر: الصورة في التشكيل الشعري، د. سمير علي الدليمي، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 1990، ص70.
7. معنى الفن، هربرت ريد، ص20، مصدر سابق.
8. ينظر: الفنان والإنسان، د. زكريا إبراهيم. وينظر: مشكلة الفن، د. زكريا إبراهيم، مط دار الطباعة الحديثة، مصر، د. ت، ص53- 58.
9. مفهوم الجمال عند برغسون، مجلة آفاق عربية، العدد (8) السنة (8)، 1983، ص95.
10. المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
11. معنى الفن، هربرت ريد، ص300.
12. المصدر نفسه، ص299.




13. الفنان والإنسان، ص162، مصدر سابق.

14. يقدم الفيلسوف برديائيف رؤيا ديستوفيسكي للجمال وربطه بالكمال وتحرير الوجود. يقول ديستوفسكي بان الجمال (سوف ينقذ العالم، فلا شيء عنده يعلو على الجمال، والجمال الإلهي، وأنَّ هذا الجمال هو التعبير الاسمى عن الكمال الوجودي، بيد انه عند ديستوفسكي يبدو جمالاً متناقضاً متارجحاً، رهيباً فهو لا يتصوره ينعش الجمال، سكينة وانَّ الإلهية وفقاً للمثال آلافلاطوني (رؤيا ديستوفسكي للعالم، بردياثيف، ترجمة فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986، ص49.

15. ينظر: الإنسان الكامل في الإسلام، جمعه وحققه وعلق عليه، عبد الرحمن بدوي منشورات وكالة المطبوعات الكويت السنة بلا، ويشير الباحث (هانز هينرش شيدر) في بحثه (نظرية الإنسان الكامل عند المسلمين ومصدرها وتصويرها الشعري) ان الفضل يعود إلى تصورات أجنبية.

16. المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، د. سعاد الحكيم، مط ندرة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1981، لبنان، ص92.

17. في فلسفة الجمال، (من أفلاطون إلى سارتر) د. أميرة حلمي مطر، ص138، مصدر سابق

18. ينظر: في الفلسفة والشعر، مارتن هيدجر، والشروط التي وضعها في ملكة الشعر كفن يعني بملكة اللعب في اللغة ص/ المقدمة.

19. ينظر: بحثنا (جمالية فلسفة الدهشة في العمل الأدبي) سلام كاظم الأوسي، المؤتمر العلمي الثاني لجامعة القادسية 5- 6 نيسان، 1999.

20. عباقرة الفن وإعلام مدارس الفن المعاصر، كريم شيخ إسماعيل آل كاشف الغطاء، مط الغري الحديثة، النجف، 1976، ص8.



21. نقاط التطور في الشعر العربي، د. علي شلق، دار القلم، بيروت، ط1، 1975، ص 159.

22. الفنان والإنسان، د. زكريا إبراهيم، ص 60، مصدر سابق.

23. عباقرة الفن واعلام مدارس الفن المعاصرة، ص11، ومابعدها، مصدر سابق.

24. المصدر نفسه والصفحة نفسها.

الحدس والإبداع

الحدس والإبداع

عُرض مفهوم الحدس في التصوّر النفسي والفني، والفلسفي بصور متعددة، بيد أنّه لا يخرج عن كون الحدس قوة باطنية، وقوة عاطفية، وقدرة تخيلية في صياغة رؤية، أو إدراك مباشر تلقائي ثم انها قوى الاستبصار لإدراك الجوهر المخبوء داخل الوجود، وأخيراً فهي قوة وقدرة ميتافيزيقية تقود المخيلة إلى اكتشاف علاقات جديدة بين أشياء الكون والطبيعة والإنسان وتمظهر الشيء وتجوهره، ثم في إنارة واستجلاء هذه العلاقات.

وعلى وفق تصوّر أبعاد المعرفة الحدسية يقوم تصورنا في حلّ مشكلة تفسير العمل الإبداعي الخلاّق الذي يكون عنواناً للفن الخالد، فقد طرحت المفاهيم النفسية، والفنية، والفلسفية مبدأ اعتبار الفن حدساً خلاقاً، وعلى وفق المفاهيم الاشارية السابقة سوف نتسع في تحديد مفهوم الحدس بوصفه القوة الفاعلة في إبداع الفن.

تحدد دراسات علم نفس الإبداع الأنماط المكونة للذات المبدعة للفنان كما يرى (كارل يونغ) بأربع قوى، فاعلة، مهيمنة وهي:

- الحدس.
- الإحساس الوجداني.
- الإحساس الجمالي.
- التفكير.[1]

وإن علماء نفس الإبداع يقصدون بالإحساس (الوجداني والجمالي) المشار اليه هنا الصورة العاطفية الباطنية القابعة في ذات الإنسان التي تشترك مع قدرته التخيلية على صوغ الرؤى الفنية، الجمالية، بصورة تلقائية، فجائية، تمثلّ جوهر



المعرفة الحدسية، وهذا يعني بالضرورة أنَّ الحدس طاقة ذات حدود عاطفية، ولذلك التفت إلى هذا التصور فيلسوف الجمال (كروتشه) عندما رأى (..أنّ العاطفة، أو الحالة النفسية ليست مضموناً خاصاً، وإنّما هي الكون كلّه منظور إليه من ناحية الحدس[2].

وحينما تتم عملية الرصد الحدسي، ويتكامل التصور يبدأ فعل التنفيذ، ومع ذلك فإن التنفيذ الفعلي ليس سوى اكتمال التصوّر نفسه[3].

وان الرصد الحدسي، والمعرفة الحدسية يرتبطان بعملية التفكير غير المباشر وتأمل الأشياء واستقراء العلاقة بين الأشياء، كلها فعاليات إبداعية للفكر الحر، أو المخيلة المبدعة، وهذه الصورة نجدها عند الفيلسوف (هيجل) عند ربطه الحدس بقوة المخيّلة، فهيجل مثلاً يرى (أنّ المخيلة الشعرية عندما تنشط لا تضع تحت أبصارنا نظير الصنوف التشكيلية، الشيء ذاته، كما هو موجود في الواقع الخارجي، وان جرت صياغته فنياً، بل تقدم لنا فقط إحساساً به إحساساً داخلياً صرفاً))[4] ثم يرجع (هيجل) الإبداع الحدسي، والمعرفة الحدسية إلى اعتبارات فردية لكنها تبدع رؤى موضوعية، أو شمولية، فالفنان كما يرى (هيجل): (يكفى ذاته بذاته، بل يبقى ذاتياً صرفاً، يكمن مصدره ومرتكزه في الذات التي هي حاملة الواحد الأحد. وعلى هذا –كما يقول هيجل- لابد ان يكون الفرد نفسه محبواً بطبيعة شعرية، وبمخيلة ثرة، وبحساسية مرهفة، وان يكون قادراً على تصور أفكار عظيمة وعميقة)[5].

وعلى منهجه الفلسفي في رؤيا الفن فإن مثالية هيجل الجدلية تحيل الحدس الفني إلى روح متسامية تشف من خلال تمظهر الجمال الكوني العجيب، والروح الكلّية الإلهية (فهدف كل فن –كما يرى هيجل- ان يعرض لحدسنا، وان يكشف لأنفسنا، وان يجعل في متناول تمثلنا الوحدة التي يحققها الروح الإبداعي والإلهي، والحقيقي في ذاته ولذاته، من خلال تظاهراتها الواقعية، وأشكالها العينية)[6].




ولم يخرج فيلسوف الفن (دي لاكرو) عن تصوّرات هيجل لقداسة الفن. فقد عدَّ الفن هو التحقيق العيني المشاكل للروح في إمكانيتها الخالصة للإدراك والفعل، وقد استدل على هذا بترديده لقول (بودلير) في كون الفن الخالص تعويذة ايحائية تضم الذات والموضوع، وفي ذات الوقت تضم العالم الذي يكتنف الفنان[7].

ومن هنا فإن الحدس يمثل صورة لواقع الفنان والمدرك وجدانياً عند تمثله للعالم الباطني ذلك الحدس يقوم على الملاحظات الاستنباطية التي تكون الهوة العميقة بين الهزة العاطفية المعبرة عن الانفعال وبين الإبداع بوصفه فعلا خلاقا. وبذلك فالحدس قدرة فطرية. ويمكن أنْ نطلق على الحدوس التي تهدي سلوكنا اليومي نوعاً من البصيرة، أو عمليات الاستدلال السريعة المجملة اللاشعورية[8].

ولذلك وجدنا تصورات برغسون –مؤسس نظرية الحدس في الإبداع –تتخذ من الحدس الطريق الأسلم لتفسير العملية الإبداعية، إذ من خلاله يمكننا الوصول إلى الحقيقة بتضمينه معنى الخلق الفني في تطابقه مع الانفعال، لانه كما يرى (.. مصدر أفكارنا وإدراكنا له على انه صورة مماثلة بقرينة حضور عن طريق الحدس أو التخمين[9].

فالحدس البرغسوني هو (ضرب من الإيماء الذي يجدد حواسنا ويخدر قوانا الفعالة، حتى يجعلها تتناغم مع إيقاع العاطفة الخاصة التي يعبر عنها الفنان)[10].

وعن طريق الحدس يتميّز الفنان بسرعة البديهية، ويستخلص ذروة فكره ألاستنتاجي، ويتكشف ما يختلج في النفس، وما يجول في الضمير بطريقة تلقائية، وفجائية عن طريق الانفعال الذي يعد مصدر الإبداع.

حقاً إن المبدع لا يقول أشياء جديدة، لكنه يكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء ومن هنا ووفقاً إلى كون الحدس قوة ورؤيا باطنية، فإن الحدس يشكل رؤيا ميتافيزيقية، إذ بإمكاننا ان نشير إلى شعر الرؤية العميقة للذات الإنسانية، وان




نطلق عليه، علم نفس الأعماق الإنسانية، وطالما ردد (فرويد) القول: ان الشعراء سبقوا مدرسة التحليل النفسي في استكشاف النفس البشرية.

وإذا كانت النبوءة رؤيا حدسية- ميتافيزيقية فإن الفنان رائي يذيع على الناس سرَّ الحقيقة المقدسة، فرسالة الفنان- الشاعر، النحات، الرسام هي رسالة تنحصر قبل كل شيء في إظهار الناس على الحقيقة الجمالية القدسية الكامنة في قلب الوجود.

وعن طريق الحدس استطاع الفنانون أن يكشفوا لنا الأغوار السحيقة التي تكمن في أعماق الطبيعة، وذلك عن طريق الصور الشعرية، واللوحات الفنية، والمنحوتات الخالدة، والظاهر إنَّ للفنان إحساساً بما في الوجود من اضطراب، وما في اللاوجود من نقاء، وبذلك عبر الفنان، ولاسيما الفنان- الشاعر عن كثير من الموضوعات الميتافيزيقية كاللاوجود والممكن والواقعي، مثلما عبر عن إحساسه بالغربة المطلقة والنسبية. وما ينطبق على الفن ينطبق على العلم إذ (أنَّ الأعمال الفنية والعلمية تنطلق من أفكار مستلهمة، أو حدوس تأتي للعالم، أو الفنان فجأة كما لو كانت هابطة من السماء مما يشير إلى ان آلافكار تنبع من أعمق مناطق الذهن)[11].

لقد أصبحت الأشياء من الناحية الحدسية أقرب إلى الحقائق كما يرى الظاهراتيون كاسيرر، هوسرل، باشلار وسواهم، حتى اننا نلحظ أنَّ (معرفة الظاهرات بالنسبة لهوسرل شيء قاطع، لأنها حدسية، إذ هناك أشكال معينة من اللغة صحيحة من الناحية الحدسية وحيوية، ومبدعة، والظاهرة الواقعية شيء كوني شامل)[12].

إنَّ الحدس حقيقة ميتافيزيقية، يحقق ضرباً من التوازن بين الجزئي، والكلي، والذاتي والموضوعي في اكتشافه للعلاقات الجمالية وصوغه لمواصفات الجمال من خلال حضور المطلق في الحسي والواقعي، وتصالحه مع كل منهما[13] على حد قول (هيجل).




الهوامش

1. ينظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي (دراسة) د. عبد القادر فيدوح، مطبعة ومنشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1992، ص74.
2. فلسفة الفن عند كروتشه، فاتنة حمد، مجلة آفاق عربية، العدد (1) 1988، ص94.
3. ينظر: جماليات الابداع الموسيقي، جيزيل بروليه، ترجمة فؤاد كامل، مكتبة غريب، 1970، ص79- 90.
4. فن الشعر، هيجل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1981. ص 220.
5. المصدر نفسه، ص235.
6. المصدر نفسه، ص384.
7. ينظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، مصدر سابق، ص75.
8. ينظر: التفكير السديد، جوزيف ماسترو، ترجمة نظمي لوقا، مطبعة السعادة، مصر، /1957، ص111.
9. ينظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، مصدر سابق، ص72.
10. مشكلة الفن د. زكريا ابراهيم، مكتبة مصر، د. ت، ص302.
11. بين الفن والعلم، رولف رايه، ترجمة د. سلمان الواسطي، دار المأمون للترجمة والنشر، 1986، ص46.
12. التفكير السديد، مصدر سابق، ص 197.
13. فن الشعر، هيجل، مصدر سابق، ص 286.



الشعر والنبوءة





الشعر والنبوءة

"إنَّ الشعراء عندما يكونون في حقيقتهم يكونون نبوئيين"[1]

أن موضوعة النبوءة، والرؤيا - النبوءة وعلاقتها بالشعر قائمة منذ ولادة القصيدة الأولى التي بشرّت بفجر الوعي الإنساني، فقد ارتبط الشاعر الأول (بقدراته على التخيّل الخلاّق، ولم يكتف بكونه مسجلاً لما يجري حوله، أو فيه، بل كان نزاعاً دائماً الى اقتراح صور المستقبل، والإيحاء للبشر، بما يحيط بهم، ويكتنف أيامهم من مخاطر أو كمائن ونوايا)[2].

وإذا تتبعنا حركة تأمل الفكر الإنساني عبر التأريخ وجدنا لفزع الإنسان الشديد من الزمنية، وأيمانه بحتمية المصير، ثم محاولته مواجهة الزمن المجهول الذي ينتظره على الشاطئ الآخر (المستقبل)، وهذه الأسباب مجتمعة، والمتجذرة في حقيقة الذات الإنسانية تجعلنا لا نشك في (أن معرفة الغيب واستطلاع المستقبل نشأت مع نشوء الإنسانية في هذا الكون)[3] كما (إنَّ الإنسان ومنذ أن خلق على هذه الأرض قد تملكه الخوف من الظواهر الطبيعية وما تسببه له من أضرار)[4] ويعني هذا خوف الإنسان من ظاهرة التغيّر والتحول التي تمثل الحركة الزمنية مرتكزة، ومن هنا فإن(ظاهرة التنبؤ بالغيب قد تغلغلت في ضمير الإنسانية منذ آلاف السنين وهي لا زالت قائمة إلى يومنا هذا وكأن القلق الذي أقض مضجع الإنسان البدائي فرسم رؤياه الأسطورية التنبؤية لا زال هو القلق الذي يقض مضجع إنسان القرن العشرين)[5] والقرون التي تليه.

وإذا كانت الدلالة العميقة للنبوة تمنحنا صورة كلية لما يؤول اليه زمن الاستقبال وهذا ما يدخلنا في إطار زمنية محددة وهي جهة المستقبل فإن صورة المستقبل هذه تتكون على أساس الوعي التام بحركة الماضي ومتغيراته واستيعاب الحاضر بأبعاده لاستشراف عالم المستقبل. ووضع صورة كلية للأحداث التي



تحددها الحتمية المنطقية وقوانين الحياة وسننها. وفي هذا الصدد يمكن أن نميز ضربين من النبوءة هما: نبوءة السماء ونبوءة الأرض. اما نبوءة السماء (فتتجلى في نبوءة النبي المرسل الذي يوحى اليه بوسيلة الرؤيا بأنواعها)[6] اما نبوءة الأرض فتكون من نصيب نخبة من البشر الذين يتمتعون بحظ وافر من الموهبة العقلية، ورهافة القلب وشعاع التخيل وآلافق الواسع. و (إن العبقرية البشرية تحمل بالضرورة طابع الأرض. اما النبوة فشيء مختلف تماما، يتميز بالسمو والكمال)[7].

وقد وردت شواهد هذه النبوة القرآنية في كتاب الله في سور متعددة، منها قوله تعالى: (تلك من أنباءِ الغيب نُوحيها إليكَ ما كنتَ تعملها انتَ ولا قومك من قبلِ هذا فاصبرْ إنَّ العاقبة للمتقين) سورة هود: الآية 49.

إن القبض على ما اسماه (سانتيانا) بـ(كليّة اللحظة)[8] هي السر العميق في النبوءة التي تنشدها عند الفنان الشاعر، وهي سر عبقريته الفنية والإنسانية، إذ أنّها تماثل الرؤيا بمعناه الشامل الذي يتركب من مجموعة معقدة من الأسس الفكرية والإنسانية المعبر عنها فنياً. ونعني بالرؤيا هنا (رؤية الاستحالة والكشف (التنبوء)[9] بمعناه الأبعد، إذ أنّ الرؤيا قد اكتسبت معاني متعددة ومتداخلة في أحيان كثيرة فقد تتخطى (الرؤيا) معنى الحلم لما تكتسبه من دلالات نفسية وشعرية، فهي الرؤية بالعين والعقل والقلب معاً زائداً الحلم، زائداً ذلك التطلع الإنساني الأرحب الذي اقترن في ذهن البشرية بتوق الأنبياء والفلاسفة والشعراء)[10] وان مجموعة رؤى الشاعر في نظرها الثاقب للوجود، ولحركة تغير الزمنية تكون بالضرورة نبوءة كبيرة تحاول أن تضع البديل للعالم القديم، وتشارك في حل مشاكل الإنسانية من خلال تعميق الوعي الفكري والجمالي.

والرؤيا - النبوءة من طبيعة الأدب، وسواء جاءت في دلالتها على عالم الحلم، أو تحدس بالبشارة، أو تنبئ بسر الفناء والعدم، فإنها تقدم صورة لوعي الأديب بعامة والشعر بخاصة وحركته المرافقة لحركة الزمن على المستوى الذاتي والموضوعي.



ولابد قبل ان نتلمس اضاءات الرؤيا في شعر الرواد ان نحدد الدلالات العميقة وشروط الرؤيا وزمنيتها.

اننا نتساءل حقاً ماذا نعني بالرؤيا - النبوءة؟ وهل هي العنصر الأساس والمرتكز في الأدب الإبداعي؟ ثم ماذا نعني بالتجلي؟ وهل هو جوهر الرؤيا؟ ثم كيف تتضمن قصيدة الرؤيا - النبوءة زمنية خاصة بها؟ وهل نعد هذه الحركة الزمنية الإطار التي تدور حول هذه الرؤيا؟

والحق أن عناصر قصيدة (الرؤيا - النبوءة تتداخل فيما بينها وتتبلور فتختفي بينها الحدود وتكاد تكون صورة واحدة تنطلق من عبقرية الأديب لتعبر عن الأدب الخلاق (فمن طبيعة الأدب ان يقدم نظرة شاملة ومستقبلية إلى الحياة، وتعتبر النظرة الشاملة يعني الأزمنة الثلاثة ولا يقتصر على الامتداد المكاني الذي قد يجعل الأدب تعبيرا عن روح العصر في إحدى المراحل، أو عن ثقافة دائرة حضارية)[11] وعندما توظف الرؤيا شعريا تصبحى (تعميق لمحة من اللمحات، أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة تفسر الماضي، ويشمل المستقبل)[12].

وعندما نصف الرؤيا الشعرية بالرؤيا المتنبئة، فإن معالجتها لموضوع معين يدخل في أدب النبوءة، ولا نعني بالشاعر المتنبئ هنا أن يكون عرافاً ولا منجماً يرجم بالغيب دون تلمس العلة والمعلول، وسواها من الأسس المنطقية، كما لا يتنبأ الشاعر نبوءة الصوفي الذي تتجلى أمامه صور الغيب قبل وقوعها، ولا نحسبه يمتلك من وسائل الباراسيكولوجي لينتهج علم الخوارق، بل ان الفنان الشاعر يمتلك ذاتاً حساسة تبني رؤياها على أساس من الواقع الملموس والمرئي أيضاً، ويستمد أصول هذه الرؤى من الماضي التاريخي والاجتماعي ثم يضع كل الأسس في نطاق فرضيات تدعمها الشواهد والتجارب وتؤدي إلى نتائج صحيحة غالباً. ولكن الشاعر يجهر بهذه الرؤيا- المتنبئة دون سواه من ابناء مجتمعه الإنساني، ولأن الشاعر أكثر الناس تنظيماً لأحاسيسه، وأكثر قدرة على تشكيلها فناً، وأكثرهم معاناةً لأشجانة فإنه بالضرورة يرى ما لا يراه الناس (فعين الشاعر تقع على الأشياء التي تقع




عليها كذلك عيون الآخرين، لكن ما يميز رؤيته هو الارتفاع بالرؤيا البصرية إلى مستوى الاستبصار[13] وهكذا.

الارتفاع في الرؤيا يجعل منها (تفسيرا للحياة أو اقتراحاً لنمط آخر من الحياة)[14] وقد تكون الرؤيا تخيلاً خلاقاً أو حلماً ينبئ بالمستقبل المجهول، وهذا الحلم نفسه ليس حلم النائم كما يقول البياتي بل أنه تصور للواقع الجديد الذي سيولد في المستقبل، وهذا الحلم يولد أو ينبع من الواقع المادي للشاعر، لكنّ الشاعر وهو يتفاعل مع الواقع المادي لا يأخذ بكل مسلماته أنما يحاول أن ينتقي عناصر هذا الواقع المادي لكي تكون بذرة حلمه.. اما الرؤيا فهي تصور الحلم في واقعه الذي سيكون، والرؤيا أوسع من الحلم.. والرؤيا قد تتحقق، وقد لا تتحقق، ولكنها هي المادة الأصيلة التي يولد منها الحلم).[15]

ولما كان الشعر كما يقول أدونيس (كشف وحدس وتخط وتجاوز)[16] فإن وظيفة الشعر الإبداعي المتجاوز يتطلب في جوهره التجلي، والتجلي في الشعر هو جوهرة الرؤيا الشعرية ففي (لحظة التجلي تلك يندمج الباطن بالظاهر، والحس بالفكر و المادة بالروح و المعرفة بالحدس، إن الحياة الخفية المستترة الغامضة خلال التجربة، تتجلى فجأة في العالم المرئي ومن خلاله فتتكشف أسرار الحياة والعين لعين الرائي انكشافاً يزوده بمعرفة عيانية ذاتية لا سبيل له إلى أثباتها موضوعيا)[17] ولا يتم هذا الانكشاف، وهذا التجلي لرؤية الشعر النبوي الا عندما يتوحد الشاعر بهموم عصره وينصهر في محرقة إنسانية ويتعمق في الحركة المتغيرة الأبعاد للزمن. ومن هنا فإن بحث الشاعر عن (اللحظة الكلية) التي أطلقها(سانتيانا) كانت سر أصالة النص الشعري وعبقرية الشاعر، ولكون الرؤيا تدور في أطار الزمنية، وتأخذ أبعادها الفكرية والفنية و الإنسانية من أبعاد الزمن فقد ظهرت هذه الرؤيا لتوصل الماضي بالمستقبل عبر تجربة زمكانية شاملة اذ (أن الوجود الإنساني كما يقول (تيرياكيان) يمتد في المستقبل وفي الماضي.. وعلى ذلك فالماضي والمستقبل ليسا شيئين منفصلين وانما هما جزء من الحاضر بكل معاني تلك الكلمة)[18].




و(إن ارتباط التعبير عن الرؤيا الشاملة بالزمن ارتباطاً مباشراً وصريحاً دليل واضح على يقظة وعي الشاعر لحركة الزمن، ومحاولته الدؤوب لتوجيه دفعها (عبر الأبعاد الثلاثة) الماضي والحاضر والمستقبل، رابطاً بين الذات والموضوع، أو بين الخاص والعام برباط متين)[19].

وإن توحّد الشاعر مع هموم عصره، وأمته يجعل انبثاق الرؤيا أكثر أصالةً وخلوداً لأنه عبر توحده فهو يوحّد صوته الشعري في لحظة كلية، شمولية، تحتوي الماضي والحاضر وتستشرف مستقبل هذا العالم جزئياً أو كليا(لأن الإنسان في كل لحظةٍ يحياها هو كل ماضيه وكل مستقبله)[20] كما يقول أوسكار وايلد.

وترتبط قصيدة (الرؤيا - النبوءة) في حالتنا العربية بالبحث عن هويتنا الضائعة وذاتنا التائهة، ولما كان لكل شاعرٍ كما يقول البياتي: (رسالة ونبوءة خاصة به) [21] فقد تجلّت رسالة شعرائنا العرب المعاصرين (وبذرتهم الشعراء الروّاد) في البحث الجاد، والنظرة الثاقبة من أجل رصد ماضي الأمة واستيعاب واقعها الحاضر، لاستجلاء مستقبلها عبر نبوءة يحكمها الوعي الشعري، والإحساس الأصيل، وقد انطلقت رؤية الشعر النبوية عند الرواد من خلال التصاقهم بالواقع، كل حسب تعلقه وارتباطه ومواكبته ودقة حسه جزئيا أو كلّيا، وكان إحساس شعرائنا الرواد بالواقع المضطرم يزداد أشجانا وكثافة بمرور الزمن وتتعقد أموره مع مطلع كل شمسٍ نتيجة الإحباط المستمر والعجز الراهن، والبله الذي يسيطر على الذات الفاعلة والمتحركة والمنفذة، وكان كل من الشعراء الرواد يحمل رؤيا فكرية وفنية وإنسانية، وينطلق من زاوية جزئية قد يكون محورها الذات أو الموضوع، فتباينت الرؤيا ضيقاً واتساعاً وشمولاً. وعندما يحمل شاعر مثل السياب مخاض معاناتين ممتزجتين معاً: هما مرضه الذي يغتال حلمه، ومرض الأمة الذي يغتال بريق مجدها، فلابد أن تنطلق قصيدة (الرؤيا - النبوءة) من هذين البعدين: الخاص والعام، ولعلنا نجد في قصيدته - نبوءة و رؤيا - مايجسد البعد الأول (الخاص) خير تجسيد، فقد ذكر السياب في إضاءة لهذه القصيدة: (إن عرافاً هندياً



تنبأ بأن الحياة على الأرض ستنتهي يوم 2 شباط سنة 1962[22] وقد أقضت هذه النبوءة مضجع الشاعر وحملته من فزع الرؤيا وهولها ما تداخل عنده الحلم المتخيل بالوجع الصارخ، ففي هذه القصيدة نجد الشاعر يستصرخ مرعوباً متطيراً من ذكر الموت وكأن هذه النبوءة بانتهاء الحياة تثير في نفسه هذا الحس المأساوي، فيعزف على أوتار قلبه المرهف تراجيد يا الوجود:

نبوءتك المريرة عذبتني، مزقت روحي،

نبوءتك الرهيبة، أيّها العراف تبكيني،

رأيت مسالك آلافلاك تهرع بالملايين

قرأت خواطر الريح

و وسوسة الظلام كأن حقلاً بات ينتحب:

ستنطفيء الحياة، ورحت ترسم موعد القدر[23]

ويتمنى أن يموت وحده دون أن يرى حلول ذلك اليوم المشؤوم الذي يفزع الأطفال والنساء، بيد أن حتمية الموت قد أطبقت أسنانها معلنة على لسان العراف:

يهدد: سوف يهلك من عليها، سوف تلتهب[24]

ان نبوءة العراف الهندي بانطفاء نور الحياة باتت حافزاً لدخول الشاعر كهف الرؤيا الحلمية، ومأوى لزحمة الأحلام المفزعة، فكل شيء يبدو وغائماً، مظلماً، وعبر صورة شاقة كان الشاعر يرسم عالماً متضعضعاً، وهي دون شك الصور التي اوحتها له مشاهد انمحاء معالم الدنيا وحلول يوم النشور التي وردت في الكثير من الآيات القرآنية:[25]

أرى أفقا وليلاً يطبقان علي من شرفه

ولي ولزوجتي، في الصمت عند حدودها وقفة




نحدق في السماء ونمنع الطفلين من نظر

إلى ما في دجاها الراعب المأخوذ من سقر(26)

وهنا ينتقل الشاعر من الانشغال بذاته الحائرة بصحبة الأهل إلى تصوير مشاهد زوال العالم، وزلزلة حركة الأرض:

تطفأ الكواكب وهي تسقط فيه كالشرر

تطفأ تحت ذيل الريح وهي تسفه سفاً

كأن عصا تسوق مواكب آلافلاك في صحراء من ظلم

ويلهث تحتنا الآجر، يزحف تحتنا زحفا

تضعضع فهو يمسك نفسه ويئن من ألمٍ

ليهوى حين يغفل، حين يعجز ثم ينهار:

دجى نثرت بها نار(27)

فنبوءة العراف الهندي معبرة بلغة الفن على لسان السيّاب، وكذلك رؤية الشاعر تفضيان معاً الى النبوءة بالعدم، وأنهيار حركة الزمن، وتلاشي الوجود.

والسيّاب في رؤيته العدمية هذه ينطلق في معالجتها لمشكلة الزمن من خلال الذات الموجوعة والواقعة تحت وطأة المرض القاسي، وقد استطاع العراف الهندي ان يثير شجون الشاعر المرعوب من مصيره والشاعر مهيء لأيمّا نبوءة ليسقط عليها معاناته' ومن خلال ذلك استطاع أن ينقل فزعه الآدمي من الموت إلى قلق الإنسانية كلها مستفيداً من فكرة وصورة انتهاء الحياة المصورة في القرآن، والمذكورة في التصوير الأسطوري في ميثولوجيا الأمم والشعوب، فرؤية الشعر الذاتية شعت لتشمل عامة البشر والوجود، وان جاءت عدمية فإنها انبثقت من خلال لحظة الألم الآني، والوعي بمعاناة الذات ليس بإزاء نفسها فحسب.



بل إزاء متغيرات العالم الموضوعي أيضا، وهنا تتحول النبوءة الجسدية، المادية الجزئية والشخصية التي تمتلك خصوصيتها الى نبوءة روحية وعامة كونية شاملة، وأن النبوءة التي تفضي الى الموت والخواء والعدم متأصلة في رؤيا السيّاب، لأن المرض كان رفيقاً عنيداً لا يفارقه أو يفترق عنه، ومن وحي هذا المرض كانت الكثير من قصائد الرؤية- النبوءة، التي تحمل صورة الألم وقسوته وجبروته، وهي توشي بالزمن الرديء العاصف المشحون بالويلات مراراً، وبالأمل بالبشارة والشفاء في أخرى[28] ثم أن (الفنان حينما يطرح قضية معاصرة، فإنما يراد بها الوصول إلى تحقيق رضا أنساني ولو نسبياً عما يبشر به من نبوءة ورؤياً)[29] لأن طبيعة الشعر نفسه (نبوءة ورؤيا خلق)[30] والسياب في قصيدته (في المغرب العربي كله) [31] وقد أوضحنا ان من شروط الرؤيا هي أن تكون (تعميق لمحةٍ أو تقديم نظرة شاملةٍ وموقف من الحياة يفسر الماضي ويشمل المستقبل بالاعتماد على العنصر التأملي، فقد أستطاع السياب في قصيدته (في المغرب العربي) أن يحقق هذه الرؤيا - النبوءة عبر اتكائه على تاريخ الأمة وتوظيف رموزه ومشخصاته توظيفاً حياً، لأنّ (التراث وجه الماضي المتلون بألوان الحياة، الفاعل في وجود الإنسان الذاكرة، وهو الامتداد الأصيل لذلك الماضي باتجاه الحاضر في مسيرته التي تقطع الإنسان الذاكرة، وهو الامتداد الأصيل لذلك الماضي باتجاه الحاضر في مسيرته التي تقطع آماد الزمن إلى المستقبل)[32] كما ان تداخل الأزمنة يمكن أن يتم من خلال امتزاج لحظة الماضي بالحاضر واقتراح رؤيا مستقبلية مثلما حصل في لحظة استحضار الماضي العربي كله في لحظة تحفيز رمزي، وكان المحفز الأساسي لولادة قصيدة (المغرب العربي) ذات الرؤية المتنبئة هي قصة الرجل الغربي التقاه السياب وحدثه انه (كان قد رأى - وهو يسير في الصحراء - قبراً، ورأى على القبر (شاهدة) تحمل أسم الرجل المغربي نفسه. وكان المغرب العربي - آنذاك - في عنف جهاده المقدس ضد الاحتلال الفرنسي)[33] وكانت هذه الرؤية محفزاً وموحياً للشاعر برؤى متعددة أرتبط فيها مجد الماضي بانهيار الحاضرة، وإشراق المستقبل، وقد أنطلق الشاعر من الحدث الذي يشخص معاناة الذات أمام مصيرها ومواجهتها:




قرأت أسمي على صخرة

هنا، في وحشة الصحراءْ

على اجرة حمراء

على قبر فكيف

يحس إنسان يرى قبره ؟(34)

ثم يتساءل المرء وهو يجد النبوة المنتظرة اسم محفور على شاهدة مقبرة في مكان صحراوي لم تطأه قدم بشرية (أحي هو أم ميت)؟ وهنا تتحول الرؤيا من نبوءة ذاتية إلى قلب التاريخ إذ ينصهر الشاعر فيه' وفي لحظة الاستحضار تلك يتكثف الماضي ويتدفق في لحظة آنية (حاضرة) فالشاهدة على القبر توحي بانتهاء الحياة واقتراب الأجل، فاوحى الموت الشخصي بأفول مجد الحضارة الإسلامية التي رمزلها لها بالمئذنة:

كمئذنةٍ معفرةٍ

كمقبرةٍ

كمجد زال

كمئذنة تردد فوقها أسم الله

وخط اسم له فيها

وكان محمد نقشاً على آجرة خضراء

يزهو في أعاليها(35)

إن المقبرة (وهي مشخص رمزي تشي بالنهاية والعدم، اوحت للشاعر بنقيضها (المئذنة) رمز العز والمجد الإسلامي، بيد أن هذه الحضارة العربية الإسلامية قد مرت عليها عصور الانهيار والدمار فأحالها الغزاة ركلاً وحرماناً وقهراً




إلى واقع ميت، ان الزمن العربي عند تدهوره قد تجمد بعد أن كان مركزاً لحركة الفتح والهداية' فسجل بموته الطويل عبر عصور الإنكسار مرحلة انكسار الزمن الحضاري وتوقفه عن التطور والتقدم:

وقد مات....

ومتنا فيه من موتى ومن أحياء

فنحن جميعنا اموات

أنا ومحمد والله

وهذ قبرنا: أنقاض مئذنة معفرة

عليها يكتب اسم محمد والله[36]

وعندما تستحضر الذاكرة العبقرية مجد الأمة في انبعاثها، فإنها تنتزع الكثير من المشخصات التاريخية الإسلامية، فجيش أبرهة وعام الفيل الذي أنهار أمام صرخة الأيمان ضد الشرك والعبودية التي أرادت تهديم الكعبة، ثم هناك الإشارة إلى (درع النعمان) الرمز التاريخي لانهيار القدرة الكسرؤية في ذي قار إذ (انتصف المسلمون من الفرس وبرسولهم نصروا) [37]

وكان الهنا يختال

بين عصائب الأبطال

من زندٍ الى زندِ

ومن بندٍ الى بندِ [38]

وعندما تشع في ذاكرة الشاعر رؤى تاريخ الأمة المجيد يصطدم بالواقع العربي المرير بالقومية العربية المفككة وبزمنيتها الجامدة المتكسرة، فالأمة




العربية كانت يومذاك في ظل هيمنة الاستبداد الفرنسي على الجزائر، وفي بيت المقدس يعيث الصهاينة فساداً:

اله محمد واله آبائي من العرب،

تتراءى في جبال الريف يحمل راية الثور،

وفي يافا رأه القوم يبكي في بقايا دار[39]

وعندما التفت الشاعر الى المجتمع العربي، وجده خائر القوى مخدراً، يسمع صوت الله يستغيث من جرح الفساد عبر المآذن والكنائس فلا يجد الا الدعاء والصلوات في تثاؤب العاجزين، دون فعل يدك صرح البغي، ويعلن ثورة التحرير:

جريحاً كان في أحيائنا يمشي ويستجدي

فلم نضمد له جرحاً

ولا ضحى

له منا بغير الخبز والأنعام من عبد!

وأصوات المصلين أرتعاش من مراثيه

اذا جدوا ينز دم

فيسرع بالضاد فمُ:

بآيات يغض الجرح منها خيرُ ما فيه،

نداوى خوفنا من علمنا إنا سنحييه [40]

بيد ان حركة الثورة والثوار كانت هي الدواء الناجع لشفاء الأمة من خدرها، وأن حرية الشعوب لا تتحقق الا بانتفاضة الضمير واستنهاض الهمم العالية:

إذا ما هلل الثوار منا: "نحن نفديه"

إن (الإحساس بالمستقبل، بمجسات الشاعر الثوري، تدخل حيز الرؤيا، والتنبؤ المقرونة بفهم الواقع الموضوعي والحتميات التاريخية، ففي الشعر الإبداعي المتجاوز يمتلك الشاعر هذا المعادل الموضوعي الصعب: رؤية الحياة وأنماط تطورها واستشراف المستقبل)[41] وكأن شاعرنا يهجس صوتاً يناديه من تاريخنا العريق، يستصرخه للثورة الجماهيرية العامة التي تدك صرح البغي والضلالة في كل أرض عربية محتلة:

وكان يطوف من جدي

مع المدّ

هتافٌ يملأ الشطآن: يا ودياننا ثوري!

ويا هذا الدم الباقي على الاجيالْ

يا إرث الجماهيرِ

تشظ الآن واسحق هذه الأغلالْ

وكان شاعرنا يستمع لصرخة التاريخ، وبلغةٍ تحريضية كان يستصرخ همم الجماهير لأنهُ يدرك حقاً ما أدركه أبو القاسم الشابي من قبل:

إذا الشعب يوماً أراد الحياةْ فلا بد أن يستجيب القدر[42]

ان السياب يعمد إلى تصوير جمود الواقع ثم يحاول ان يحرك زمنية الواقع صوب حقيقته (والشاعر لم يحشد ذلك التاريخ كلّه الاّ ليؤكد قيمة الأمة في حاضرها وفي كفاحها. ومن هنا يصبح التاريخ - الحدث مجموعة من النقاط تفجر الحاضر ورفداً هائلاً لمواصلة الثورة والتحرر.[43] وقد تداخل الزمن في الرؤيا الشعرية في قصيدة (المغرب العربي) تداخلاً عضوياً وأن هذا التداخل التاريخي بين الزمن وفعله في الماضي، والزمن وفعله في الحاضر جاء من رصد غاية في الدقة التقطها




الشاعر المرهف وأعتبرها مركزاً لهذا التداخل ونعني بها الوقوف أمام (شاهدة) القبر التي قرأ عليها أسمه الشخصي.[44]

ولما كانت الرؤيا بمعناها الواسع تعني الإمساك باللحظة الكلية للزمن التي عندها يتداخل الماضي بالحاضر لرسم صورة المستقبل فإن هذه القصيدة كانت تجسد هذه الرؤيا، ولم تعد هذه القصيدة تحمل رؤية زمانية تتداخل فيها عناصر الزمن فحسب، بل أيضاً يتداخل الزمان مع المكان في وحدة متراصة، وهنا يتجلى مفهوم الرؤيا (باتخاذ معادلة طرفها: الأرض والزمن، أما العنصر المحرك، الواصل بين الطرفين، والمحرك لهما فهو الإنسان بقيمه الذاتية ورؤياه المتطلعة إلى المستقبل. القادر على أبداع جديد هو الأساس في تكوين الحضارة الجديدة في إطارها الزمكاني) [45]

ومن آجرة حمراء ماثلة على حفرة

أضاء ملامح الأرضِ

بلا ومض

دم فيها، فسماها

لنأخذ منه معناها

لأعرف أنها أرضي

لأعرف أنها بعضي

لأعرف أنها ماضي،

لا أحياه لولاها

واني ميتٌ لولاه، أمشي بين موتاها[46]

وهذا الانعطاف صوب الأرض وحركة التاريخ يجعل الانتماء إلى العروبة قدراً محبباً لان المرء يرتبط به كارتباط الجنين بالمشيمة، ويحن اليها حنين النوق الى الصحراء، ويلتزمها تراثاً وشعباً وحضارةً لأنها تسري في دمه كمسرى الدم في العروق، وتبشر بانهيار الواقع الفاسد الذي لا يمثل روحها السامية، أما الحقيقة فهي وجهها الأصيل الذي تلوح إليه عبر الغيب:

إذاك الصاخب المكتظ بالرايات وادينا؟

أهذا لون ماضينا

تضوأ من كوى " الحمراء"

ومن آجرةٍ خضراء

عليها تكتب أسم الله بقيا من دم فينا؟

أنبرأ من أذان الفجر؟ أم تكبيرة الثوارْ

تعلو في صياصينا...؟

تمخضت القبور لتنشر الموتى ملايينا

وهب محمد والهه العربي والأنصارْ

إنَّ الهنا فينا[47]

وهذا يعني انفتاح آفاق الرؤية الشاملة على عالم الرؤيا الذي يولد في صلبها، ويمثل الواقع البديل، وتجسد القصيدة ببنائها العام هذه الولادة تجسيداً حياً....

وفي إطار هذا المعنى وحده يمكن ان يكون الشعر نبوءة حقّة[48] لأمة تدافع عن وجودها وتمضي على درب الحضارة من جديد: عبقريةً ومبدعة ومتطلعةً للغد الآتي.




وبعد تقديم نماذج من قصيدة (الرؤيا - النبوءة) عند السيّاب، فإني لأعجب أشد العجب كيف يسمح بعض الدارسين لنفسه أن يعدم على السيّاب وجود الرؤيا في شعره[49] وإذا كانت قصائد السيّاب الأخيرة تفضي إلى العدم، فإن الكثير من قصائده تشارك في شمولية الرؤيا، والمشاركة في حدس عالم المستقبل.

وإذا تفحصنا الظواهر الشعرية العربية التي تحمل في أعماقها مخاض الرؤية النبوءة فنجدها قليلة كالدرر الثمينة لأنها تتبلور من آلام مخاض الذات الممتزجة بآلام الأمة وجراحاتها ومن موهبة خصبة جادة في ابتكار الجديد المكتنز، ولذلك يتفاوت نصيب شعرائنا الروّاد في تحقيق القصيدة (الرؤيا - النبوءة) ففي حين تضيق دائرة، هذه الرؤيا في شعر بلند الحيدري ونازك الملائكة لانكفائهما على الذات، نجد أن هذه الرؤيا تتخذ أبعاد وأشمل مدياتها في القصيدة البياتية، ويمكن ان نستجلي ذلك بالبحث الجاد عن منافذ هي الرؤيا المتنبئة.

فالشاعر بلند الحيدري يشعر بالغد ماثلاً أمامه فيتناول تمثله بمحاور ثلاثة عي التعبير عما تسقطه النعاناة على نفسه الآدمية وشاعريته المرهفة، ففي ديوانه (خفقة الطين) نجد الشاعر مخنوقاً، ولا بد له وهو يتحدث عن المستقبل أن تنطلقَ نبوءته من زمن المعاناة فيرى في الغيب مستقبلاً كظيماً، مغرقاً بالأسى' واختناق الأحلام:

وغدي

فوق يد الغيب دنى

لتهاويل رماد

ودخان

تخفق الأيام في راحته

بالأسى




بالذعر

بالصمت المهان

وسيمضي مثل يومي بدداً

ذابل الأحلام مخنوق الأماني[50]

وأن نبوءته التشاؤمية لمسيرة حياته الشخصية كثيراً ماتفضي به إلى بوابات الموت:

وغداً للقبر تسعى قدمي

كي أريق العمر في مظلمه

ويبيد القدر الغافي على

قلبي المحموم بقيا حلمه[51]

ثم يسقط الشاعر حسه المفجوع على كل ما من حوله، فيرى العالم بعين معاناته ميتاً كحسه، مظلماً كعالمه الشقي:

فإذا العالم

حسٌ هامد

ترقص الظلمة في مأتمه

وإذا مرسم الهامي دجى

تتعب الديدان في مرسمه[52]

بيد ان الشاعر لا يظل أسيراً في سجن نبوءته الخانقة، وآماله المغتالة، ففي أحيان أخر ينظر بعين بصيرته، فيرى المستقبل الذي لابد ان يأتي، وعلى الرغم من معاناة الاضطهاد، والقهر والتشرد والاغتراب لابد أن يطل فجر وجود الإنسان:

سيولد الإنسان خلف الباب

وإننا....

لا تقلقي.....

نظل في الوليمة الصغيرة الحضور في الغياب (53)

ثم أن الشاعر يشير بولادة الأصالة، والخلق والإبداع لإنسان الحضارة والتقدم لأن السحب القائمة التي تغيب وجه الإنسان لا بد ان تنقشع، وان صوت الشاعر الثوري لا بد ان يصدح بالشعر الهادر والكلمة الأبية فيمكث إيمانه بالمستقبل مشرقاً، وضاءً كجبين الشمس:

سوف أبقى

صرخة الإنسان في كل مكان

وسأبقى

صورة في كل عينين

وفي كل جنان

وسأبقى

فكرة تزحف في الصمت

ومن موتي

سيبقى

للغد الطالع

للفجر

ذراع وذراع و ذراع




وسينساب شراع وشراع وشراع [54]

ان الشاعر يؤمن بحتمية قدر المبدعين، أولئك الذين يولدون لغير زمانهم، فقد يفتقدهم أهلوهم ويغمط حقوقهم أبناء عصرهم، لكن فجر الإنسانية لا بد أن ينبلج وتتحقق نبوءة الشاعر الذي يهمس عبر الغيب بحتمية انتصار الفرسان، فرسان الكلمة النبيلة، التي تطهر الوطن من رجس العملاء والمأجورين، وتطهر النفوس من ظلالها وزيفها والسلاطين من تماديهم وغرورهم. تلك هي الفكرة التي تنساب في صمت عبر شاعرية بلند، حتى إذا ما مات الشاعر، كان موته انتصاراً لعالم الفن والجمال والحضارة وانتصاراً لزمن تشيع فيه الرؤى الخيرة ويتلاشى الزمن المتصدع، ذلك الزمن عانته طويلاً شاعرتنا نازك الملائكة، رامزة له برموز فنية أخصبت فيها أسلوبها القصصي الأثير إلى فنها الشعري، موظفة هذا الرمز للدلالة على رؤيتها المستقبلية، ونبوءتها المنتظرة، وتتخذ الرؤيا الفنية عندها طابعها الفكري القاتم ولونها الحزين المألوف الذي نطالعه في قصيدة (الخيط المشدود إلى شجرة السرو) الذي يمثل مدخلاً قصصياً إلى رمزية الموت، وتلاشي زمن الوصال، وذا دققنا النظر في رؤية نازك للمستقبل نكاد لا نرى سوى اشارتها المتعددة إلى زمن الحب المستحيل والحلم العاطفي الذي تحدثنا عن اغتياله بسبب الزمن الغادر. فإذا كان موقف نازك من الزمن في كلية نظرتها موقفاً سلبياً ماضياً وحاضراً فلابد أن يكون هذا الزمن العدو واللدود الذي يهدد مستقبلنا الشخصي والعاطفي بالذات، ولقد أفصحت عن رمزها المتجني (الزمن) في قصيدة (لعنة الزمن) فشاعرتنا منذ بواكير إبداعها الشعري كانت تتنبأ بتلاشي الزمن العاطفي، واغتياله بيد الزمن الذي منحته صوراً رمزية بنت من خلالها رؤية لحب مستحيل.تفتتح نازك قصيدتها (لعنة الزمن) بصورة وصفية ساكنة توحي بالتأمل والسكون في حركة الزمن.

فالوقت غروب، والغروب يتخذ عندها لموت الذبيح، وآلافق توشحه الكآبة، والأشباح تجوس الظلمة:

كانت خطوات الظلمة ترطم جو الشاطيء في استغراق

والصمت يفكر في الأحداق

كنا نتبع نعش الضوء

ونراقب خطو اللاشيء(55)

وفي عالم الرؤيا كان العاشقان يغمر وجهيهما (خشوع المغرب والأبد الخلّاق) وكان الصمت يلفهما، أو لم يكن الصمت تعبيراً عن الزمن العاطفي المتجمد؟ أن توقف جريان نهر الزمن بين الحبيبين دام طويلاً، وفجأة شعرا بلهفة العودة واللقاء:

وهجسنا شيئاً منفعلاً

في قلبينا، مشيناً ثملا

يلهث عاطفة بعد جمود سنين مرت في استغراق

ثم تقول:

وتحرك في دمنا معنىً

ناريّ الشوق صد تواق

وسدى حاولنا ان نسكته فهو صدٍ مرحٌ، تواق

وسدىً نطمرهُ في الأعماق(56)

لكن بناء الحلم الجديد، ومحاولة ألتئام جرح الليالي سرعان ماتزعزع، فثمة حركة في أعماق البحر، تشير إلى خطرٍ مجهول:

لأيا وتبينا الحركة

ثمة واذا جثة سمكة

طافية فوق الموجة ميتة والشاطيء ـ في أشفاق

وصرخت: رفيقي أين نسير؟

لنعد، فالجنة همس نذير

إرسلها عملاقٌ شرير

إنذار أسى ودليل فراق(57)

وهنا يتبين أن الرؤية تمنح نبوءة بأنتهاء زمن الوفاق، فالحب الذي يجمع المحبين كان قلقاً غير مكين، والمحبون فزعون مما يحيطهم، فلابد ان تكبر السمكة (رمز الزمن) - وإن بدت جثة هامدة - وتتحول الى شبح مخيف ينذر من الالتقاء، ويدعو الى آلافتراق، فبدا كل شيء أمام ناظر العاشقين مجهول كشبح السمكة:

حتى الأغصان المشتبكة

عادت تشبه عين السمكة

وتروع خطانا المرتبكة

والأنجمُ عادت كالأحداق

والغد والماضي والدنيا وهوانا في تلك الأحداق

رسبت وتوارت في الأعماق(58)

إن رمزية الزمن المستقبل مصورة بالسمك التي تطارد ظلال الحبيبين، وتغتال الأمل الموعود تذكر برمزية القصيدة وتلاشي زمن الحب عند الشاعر صلاح عبد الصبور الذي رمز للآصرة العميقة بين الحبيبين بـ(الطفل)(59) إذ لم يستطيعا ان يحتفظا به، فقد مات فودعها إلى غير رجعة، وبموته انفصل حبل الوصال الذي كان يربط القلبين، وفي قصيدة (لعنة الزمن) لنازك جعلت الشاعرة من السمكة رمزاً



لحركة الزمن الذي يتغير ويحمل في تغيره سر عذاب المحبين. ان قصيدة نازك هذه تتفرد بخاصيتها الرؤيوية التي تحمل ومض العاطفة وافق التخيل وهاجس النبوءة الذي يناديها من وراء ستار الغيب معلناً استحالة إقامة علاقة حب بشرى لقلبها الخصب المجدب.

وإذا وجدنا قصيدة (الرؤيا - النبوءة) عند نازك تنطلق من الذات وتتكفي عليها فإن هذه الرؤيا تتسع وتكون أكثر اتساقاً وشمولية في شعر عبد الوهاب البياتي، بل يعد واحداً من رواد هذا المجال الشعري الخصب، مجال القصيدة الرؤيا التي تتطلب بحثاً طويلاً، وتأملاً ثاقباً، وشمولية الرؤيا وإضاءتها على المستقبل عند البياتي تعود إلى تركيب شخصي ونفسي دقيق، وقد أكد البياتي نفسه ذلك بقوله: كان تكويني النفسي في أساسه الرؤيا الشاملة للأشياء، والنفاذ إلى جوهر الأشياء الصغير التي مادة الشعر وينبوعه.(60)

وقد استطاع البياتي ان يحقق القصيدة - الرؤيا ابتداءً من ديوانه النار والكلمات والدواوين التالية: الموت في الحياة، عيون الكلاب الميتة، الذي يأتي ولا يأتي، سفر الفقراء والثورة، قمر شيراز، قصائد حب، على بوابة العالم السبع... وانتهاءً بديوانه الأخير (بستان عائشة) وان ظاهرة شعر النبوءة في أدب البياتي أظهر و أكثر اتساقاً مما في شعر سواه، وان كان ادونيس (علي أحمد سعيد) قد حقق انجازاً شامخاً على مستوى القصيدة - الرؤيا' ومثله خليل حاوى، والياس ابو شبكة، وقد استطاع البياتي أن يحقق شروط قصيدة (الرؤيا - النبوءة) من خلال فهم واع لمتغيرات الحركة الزمنية، هذا الفهم الذي لا يتحدد بحدود إقليمية وقومية فحسب، بل بمنحه إياها بعداً إنسانياً استطاع من خلاله أن يقف على مشارف الصراع الإنساني مع نخبة الخالدين من شعراء العالم، لوركا، الخيّام، ناظم حكمت وسواهم دون ان يتخلى عن هويته العربية الأصيلة، ولذلك نجده قد وظف رموز التراث العربي والإنساني خير توظيف لتحقيق القصيدة الرؤيوية ذات الأبعاد الشاسعة والشاملة. وقد أتخذ من هذه الرموز والشخوص أقنعةً(62) يخفي من خلالها



ذاتيته الإبداعية ليغوص في أغوار الذات الإنسانية ومستقبلها الحضاري، متحرراً من الثرثرة المجانية والغنائية الفضفاضة.

لقد كانت قصيدته (موت المتنبي) صوتاً شعريا عميقاً في تعبيرها عن النبوءة الحقّه، إذ جعل البياتي شاعره (المتنبي) يتوحد بحركة زمانية بين المبدعين، ولا شك في ان الشاعرين (يلتقيان على صعيد الإبداع والريادة)[63] بيد ان المتنبي يفترق عنه بانكساره أمام السلطة الزمنية المتمثلة بالإخشيدي.

قصيدة (موت المتنبي) (كتبت قبل حلول الكارثة بأنظمة البرجوازية الصغيرة عام 1976 ومن ثم فالقصيدة أرهصت ما يُشكل نبوءة صدقت.. وبصيرة في مجريات الواقع اتسقتْ وحقتْ)[64] فلم يعد المتنبي رمزاً فرديا بل أتحد بالرمز الجماعي وكأنه لم يعد أبناً لعصر بعينه، بل انه ابن لكل العصور، وان معاناته هي معاناة الفنان الإنسان في كل زمان ومكان، ولذلك نجد عبد الوهاب البياتي يميز بين زمنين: هما زمن التوهج الإبداعي الذي رافق الشاعر فأكد عبقريته المتنبية، وبين زمن تقهقر المتنبي - الإنسان الذي انكسرت كينونته الإنسانية في ظل الاستلاب وقمع الحريات أمام الخليفة المملوكي من أجل حظوة زائلة لا تتناسب وقامته العبقرية المديدة... انه زمن الانكسار التاريخي حيث العروش للتافهين، والأبواق، اما العباقرة فنصيبهم التمرغ بالوحل:

ماذا تقول الريح

للشاعر الشريد

في وطن العبيد

والسادة اللصوص والتجار والأنذال

يمرغون القمرَ الخضر في الأوحال[65].

اما السلطة، واما زعامتها فكان:

كافور كان سيد الخليفة

والشمس والحقيقة(66)

فلا بأس إذن أن تحرق المدينة التي ترضى الذّل والهوان:

لتحرق نوافذ المدينة

ولتذبل الحروف والأوراق

ولتأكل الضباع هذى الجيف اللعينة

وليحتضر نسرك فوق جبل الرماد

فإنت بحار بلا سفينة

وأنت منفيٌّ بلا مدينة

صلبيك - الغراب في المقاطع الحزينة

ينعب

يبني عشه

يموت في طاحونة

ياصوت جيل مزقت رايات الهزيمة(67)

لم يعد صوت الشاعر المتنبي الا صوت من حمل الرسالة والبشارة لبني البشر، ولم يعد الإخشيدي الا صوتاً لخنق الحريات وإذلال كبرياءِ الشعب، أما الشعب الذي يعيش واقع هذا الذل زمن الإخشيدي، فهو ذاته الشعب الذي ركب موجة الذل والهزيمة قبيل نكسة حزيران، لقد أستطاع البياتي بموت المتنبي أن يحقق تداخلاً تاريخياً ومعادلا موضوعياً بين الأمس واليوم والمستقبل بين الرمز




الشخصي والجماعي، وقد انذر وتوعد وبشر بسقوط الأقنعة الجوفاء والحضارات الزائفة:

أرى بعين الغيب، يا حضارة السقوط والضياع

حوافز الخيول والضباع

تأكل هذه الجيف اللعينة

تكتسح المدينة.

تبيد نسل العار والهزيمة

وصانعي الجريمة(68)

إنّ إحساس الشاعر العميق بالواقع (أفضى به إلى أن يقدم نبوءته الواعية بمايوؤل إليه الواقع الفاسد، المتمثل بالأنظمة البرجوازية الصغيرة التي قادت الأمة الى سلسلة من الهزائم والانكسارات التي لم تعد هزيمة حزيران 1967 آخرها بل استمرت........ فأوغلت في أعداء الأمة ومناهضة مطامحها ومصالح أبنائها... فأحالت نصر تشرين 1973 هزيمة).(69)

ان التباعد بين المتنبي وعصره يثير تساؤلا دقيقا هو: ما العلاقة التي يتوحد عندها الزمن ؟ وكيف استطاع البياتي في هذه القصيدة أن يقبض على اللحظة الكلية عبر رؤياه؟

لقد استعان البياتي (في توثيق نبوءته وتحقيق رؤيته في القصيدة، بما انتهت اليه حضارة عصر المتنبي بعد أن تشتت الأمة وتمزقت ارادتها وعاد بعضها يكيد لبعض وينعى عليه، فكما أن هذه سقطت تحت سنابك خيول التتار وجزت بسيوف المغول كذلك حضارة السقوط والضياع والجثث اللعينة).(70)

هذه القصيدة كما قلنا سابقة لزمن النكسة في حزيران 1967، وهذا يدلل على صدق الرؤيا ودقة تحقيق هذه النبوءة و (اذا كانت النبوءة تتحدث عن




انهيار حضارة السقوط والضياع المتمثلة بالبرجوازية الصغيرة، فإنها لتتلمس في الآن ذاته تباشير الثورة وبوادر الطوفإن)[71] اذ (يتراءى للبياتي المستقبل من خلال عمق وعيه بالواقع والتغيرات الحادة التي تصحب حركة الأنسان والحضارة) [72]

أرى على أبوابك الطوفإن

يكتسح الساسة والتجار

أرى خيول النار

تدمر الأبراج والأسوار [73]

فنبوءة البياتي لم تعد نبوءة سوداوية تفضي الى العدم، بل كثيراً ما نجده يرتفع من رؤية الواقع الفاسد إلى مستوى الاستبصار بما يؤول اليه المستقبل الذي يتحقق على يد الجيل الثوري القادم من ضفاف المستقبل المجهول.

ظاهرة الرؤيا - النبوءة في شعر البياتي في الوقت الذي تؤكد انهيار القيم البالية والحضارات الزائفة، فإنها تؤمن بالبديل وتستشرف الأمل وانبثاق البشارة، الرؤية الثالثة من ديوانه (الذي يأتي ولا يأتي) تنطلق من هذه التصور الإنساني الدقيق للصراع بين الخير والشر، فهي تتنبأ بسيادة الخونة و المارقين على نيسابور:

أرى بعين الغيب نيسابور

تحوم حول رأسها النسور

يسلخ جلدها وتشوق حية في النار

أرى الثعابين على الاسوار

والملك الحمار

يباع في الأسواق[74]




هـذا الواقـع المتهـرئ الـذي يسـوده الرعـاع يتطلـب مـن الوجهـة المنطقيـة صـوتاً ثوريـا يعمـل علـى تـدمير نيسـابور القديمـة ، ذات القـيم البربريـة وحلـول القـيم الثوريـة الجديدة التي يشربها الشاعر - المتنبي:

أرى البذور فتحت عيونها في باطن الأرض وشقتْ

دربها للنور والهواء [75]

وان الجيل الجديد يحمل سر مجد الامة وصرخة التاريخ في مدينة الخيام:

البشر الفإنون يولدون

من زبد البحر ومن قرارة الامواج

من وجع الارض ومن تكسر الزجاج

فلتمطري ايتها السحابة

أيان شيئتِ، فحقول النور

امرأة تولد في أضلاع نيسابور[76]

ان حلم الشاعر باستشراف المستقبل يطغي على رؤاه، وهذا دليل التفاؤل، والإيمان بانتصار الإرادة الحقة بعد ان تتقدم قرابين الضحايا من اجل الفجر الجديد فهو يرى الضوء الموعود من خلال الدمار:

إني أرى عبر المذابح والخراب

قاع البحيرة والسنابل والربيع على الهضاب

وارى الذئاب على طريق الشمس نفترس الذئاب

وارى المسوخ يذيبها الفجر العظيم

أرى قناديل الشباب

واراك يابغداد شامخة القباب

واراك ياقمر الطفولة مشرقاً في كل باب[77]

فالبياتي هنا يستخدم الفعل اليقيني (أرى) وكأنه يشهد الغيب حقيقة واقعة، وقد استطاع شاعرنا عبد الوهاب الباتي ان يجعل من قصيدة الرؤيا (انصهارا داخليا، ونزيفا ونسغا حيا حلت فيه روح الزمن الإنساني، أي اننا أصبحنا أمام وحدة الزمن التي تشمل الماضي والحاضر والمستقبل.[78]




الهوامش

1. الفيلسوف مارتن هيدجر - عن الشعر والموت، ص19.

2. مملكة الغجر، د. علي جعفر العلاق، مط دار الرشيد للنشر، بغداد 1981، ص5.و مما إن مهمة الفنان الشاعر مهمة نبؤية، ولابد للشعر أن يصدح بالنبوءة.

3. يقول ر.ج كولينجوود: " إن مهمة الفنان أن يجهر بخبيئة صدره، غير ان ما يفصح بهان يكون هو أسراره الخاصة كما تريدنا النظرية الذاتية في الفن أن نؤمن. أنما الأسرار التي يجولها يجب أن تكزن اسرار مجتمعة لأنه هو المتحدث بلسان ذلك المجتمع" (الشعر، لويزيوجان، ترجمة: سلمى الخضراء الجييوى، دار الثقافة مؤسسة فرنكلين، بيروت - نيويورك 1961، ص8.

4. التنبؤ وقراءة المستقبل (حقائق ام أوهام)، قحطان محمد صالح الجميلي، مط الاقتصاد، الدار القومية، بغداد، 1986، ص 35.

5. نفس المصدر، ص35.وتنظر مجلة عالم الفكر الكويتية، محور الغد، مجلد (4)، العدد(1)، 1973، ص6 وما بعدها.

6. من أنواع الرؤيا (مايكون مكالة بين العبد وربه، كما كلم الله موسى تكليما، ومنها مايكون الهاماً يقذف الله في قلب من اصطفاه على وجه من العلم الضروري لا يستطيع له دفعاً، ولا يجد فيه شكاً. ومنه مايكون مناماً صادقاً يجيء في تحققه و وقوعه، كما يجيء فلق الصبح في تبلجه وسطوعه، ومنه مايكون بواسطة امين من الوحي جبريل عليه السلام) (مناهل العرفإن في علوم القرآن، الشيخ محمد عبد العظيم الزرقاني، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه بمصر، 1361 هـ ، ص56) وان (الانسان - النبي يتقدس أو يترفع، سياسياً و اجتماعيا، بنبوته، والنبوة أعلى مرحلة في مسار الفكر الديني' فهو وحي يوحى، وكل مافيها مكتوب ومحفوظ، ولا يظهر الأ في حينه، ومع ذلك ليست النبوة كهانة ولا جنونا ولا سحراً ولا شعرا) (مضمون الأسطورة في



الفكر العربي، د. خليل أحمد خليل، ص100).ويتميز الانسان الموهوب عن النبي كون (الأنسان يترفع بالرؤيا' أما النبي فيترفع بالوحي والجهد المرير(نفس المصدر السايق، ص98). ونبوة النبي تعني الأخبار عن الأمور المستقبلية... وكانت في أحيان كثيرة تظهر بدون تميز ازمتها ولا حوادثها (الوحي المحمدي، السيد محمد رشيد رضا ، مطبعة المنار بمصر، تموز، 1933، ص14)

7. نظرات في النبوءة، صلاح الدين مجيد، مط الدار العربية للطباعة، 1976، ص40.
8. الرؤيا في شعر البياتي، ص24.
9. نفس المصدر السابق، ص23
10. ينابيع الرؤيا الفنية، جبرا ابراهيم جبرا، ص7.
11. الرؤيا في شعر البياتي، ص23.
12. نفس المصدر السابق والصفحة، ويحدد د. صلاح فضل ثلاثة اشكال في التراث لهذه الرؤية (أولها هي الرؤيا الفردية النموذجية كما تتجلى عند المتنبي، وثانيهما الرؤية المأساوية كما نجدها عند أبي العلاء، وثالثها الرؤية الحلولية، يمثلها أبن عربي(نظرية البنائية للنقد الأدبي، ص362)
13. روح العصر، د. عز الدين أسماعيل، دار الرائد العربي، بيروت - لبنان، ط1 أكتوبر 1972 ، ص134.
14. الرؤيا في شعر البياتي، محي الدين صبحي، ص30.
15. أسئلة الشعر، منير العكش، ص216 وما بعدها.
16. مجلة العربي، العدد (37)، السنة (32)، تشرين الأول 1989، حوار مع ادونيس اجاره جميل حتمل، ص101.
17. الرؤيا في شعر البياتي، محي الدين صبحي، ص25- 26.




18. مجلة عالم الفكر الكويتية، محور الغد، مجلة (4) العدد(1) 1973، ص6.
19. جريدة الجمهورية، 23آذار 1989، العدد 1821، مقالة: بورخيس في حدين قبل الوداع، ترجمة ميشيل معيكي.
20. أسئلة الشعر، منير العكش، ص216.
21. ديوان السياب (المعبد الغريق) تنظر هذه الإضاءة في قصيدة (نبوءة ورؤيا) ص164.
22. نفس المصدر السابق، قصيدة(رؤيا ونوءة)، ص164.
23. نفس المصدر السابق، ص165.
24. ومنها قوله تعالى: (إذا وقعت الواقعة ليس لوقعتها كاذبة خافضة رافعة. إذا رجت الأرض رجا وبست الجبال بسا فكانت هباءً منبثاً) سورة الواقعة: الآية 54.
25. ديوان السياب، المعبد الغريق، ص165.
26. المصدر نفسه، ص 165.
27. ومن قصائد(الرؤيا - النبوءة) قصيدة (النبوءة الزائفة) التي يظهر فيها تمرده على طاغين مزدوجين، احدهما يستلط على أعماقه فيستلب منه حرية الحركة والنشاط الدمي وذلك الطاغية هو (المرض). اما الطاغية الآخر فهو (السلطة الزمنية) التي تخنق حرية الشعب، فبهذه القصيدة يجمع الشاعر في معادل موضعي بين احتجاجين وتنتهي القصيدة ببشرى الانتصار:
28. سيندك سور
29. ستنصب نار
30. وكان انتظار




31. القناع في الشعر العربي المعاصر - مرحلة الرواد، د.عبد الرضا علي، مجلة آداب المستنصرية، العدد(7) 1983، ص169.

32. زمن الشعر، ادونيس، ص43.

33. حول التداخل التاريخي والحس القومي في القصيدة (المغرب العربي)، د. علي عباس علوان، مجلة الف باء، العدد536، بغداد 3 كانون الثاني 1979، ص50.

34. أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، علي حداد، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ط1 ، 1986، ص 5.

35. حول التداخل التاريخي والقومي في القصيدة (المغرب العربي)، ص50

36. ديوان السياب (أنشودة المطر) قصيجة (في المغرب العربي)، ص394.

37. ديوان السياب، قصيدة (في المغرب العربي)، ص394.

38. ينسب هذا القول الشهير تاريخياً الى الرسول (صلى الله عليه وسلم). وقد استطاع السياب هنا أن يوظف الرموز التراثية خير توظيف لأن (مايهمنا من التراث اليوم في ضوء أتجاه المجنمع العربي نحو التغيير يمكن في العناصر التراثية التي تحتفظ بالقدرة على إضاءة الحاضر والمستقبل - على حد قول أودونيس - وهذا يعني ان نفهم التراث بمعناه الكياني لا التاريخي أو الماضوي، فالماضي بالمعنى التاريخ مضى، لكنه بالمعنى الكياني ليس بالضرورة ماضيا وانما يستمر في الحاضر والمستقبل فاتحة لنهايات القرن.

39. قصيدة في المغرب العربي، ص 396.

40. فصيدة (في المغرب العربي)، ص397.

41. القصيدة نفسها، ص398.




42. الشاعر والرؤيا، محمد الجزائري، أفاق عربية، عدد 9 السنة (3)، 1978، ص 64.

43. الشابي (حياته - شعره) ابو القاسم محمد كرو، المكتبة العلمية ط1، 1952 ص152.

44. حول التداخل التاريخي والحس القومي، ص 50.

45. حول التداخل التاريخي والحس القومي، ص50.

46. حول التداخل التاريخي والحس القومي في قصيدة (المغرب العربي) ص51.

47. الزمن المستعاد، ماجد صالح السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والأعلام العراقية بغداد، 1978، ص11.

48. قصيدة (في المغرب العربي)، ص40.

49. ديوان السياب (انشودة المطر) قصيدة (في المغرب العربي)، ص402.

50. مته النخلة للبحر، ص654 - 655.

51. ينظر قول محيي الدين صبحي في كتابه: الرؤيا في شعر البيايت، (فمنم جيل الرواد، لا السياب ولا الملائكة، ولا الخال ولا عبد الصبور استطاعوا ان يكونو رؤيا شاملة على النحو الذي يقدمه شعر البياتي، ص13.

52. ديوان بلند الحيدري (خفقة الطين) قصيدة (لاشيء هنا)، ص116.

53. نفس القصيدة السابقة، ص117.

54. قصيدة (لاشيء هنا)، ص117.

55. ديوان بلند الحيدري (أغاني الحارس المتعب)، قصيدة (الطرد)، ص605.

56. ديوان بلند الحيدري (خطوات في الغربة)، (قصيدة بعد ساعات)، ص 406.




57. ديوان نازك الملائكة (قرارة الموجة)، قصيدة (لعنة الزمن)، 2: 240.

58. قصيدة (لعنة الزمن)، 2: 245.

59. تنظر قصيدة صلاح عبد الصبور (طفل) في ديوانية (الناس في بلادي)، ص100 والدراسة التحليلية للقصيدة التي تضمنتها المقالة النقدية (رمز القصيدة.. الدلالة والايحاء) لسلام الأوسي، جريدة القادسية، العدد الخاص بمهرجان المربد الشعري السابع، الصادر بتاريخ 1986/11/22.

60. ديوان البياتي، تجربتي الشعرية، 2: 7.

61. تنظر على سبيل المثال قصيدة: كلمات الى الحجر من ديوان (الموت في الحياة) 2: 28 وما بعدها، وقصيدة (المدينة) من ديوانه (عيون الكلاب الميتة) 2:2334 وما بعده، وقصيدتنا (الموتى لا ينامون) و (خيوط النور) من ديوان الذي (يأتي و لا يأتي) 2: 96، 2:126 ، وقصيدة (محنة أبو العلاء) من ديوان (قمر شيزار)، 3:445 وما بعدها، وقصيدة (الموت والقنديل) من ديوان (قمر شيزار)، 3: 444 وما بعدها، وقصيدة (عين الشمس)من ديوان (قصائد حب على بوابات العالم السبع)، 3: 11 وما بعدها،ثم قصيدة (ولد في مدن لم تولد) من ديوان (بستان عائشة)، ص 38.يقول البياتي: لقد حاولت أن أقف بين مايموت وما لايموت، بين التناهي والامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية، هذه هي الأقنعة هي تاريخ والرمز والأسطورة، (تجربتي الشعرية 2: 406 ، 407).

62. مجلة القلام، العدد (1)، السنة (2)، تشرين أول 1976، ص 7 مقالة موت المتنبي (للبياتي) بين الواقع والنبوءة، محمد مبارك.

63. المصدر السابق والصفحة.

64. ديوان البياتي (النار والكلمات)، قصيدة (موت المتنبي)، 1:711.




65. القصيدة نفسها، 1:713.

66. القصيدة نفسها، 1:710.

67. قصيدة (موت المتنبي)، 1: 716.

68. مجلة الأقلام العدد (1) السنة (12)، 1976، ص10.

69. مجلة، المصدر، ص 10.

70. المصدر نفسه.

71. روح العصر، د. عز الدين اسماعيل، ص134.

72. قصيدة (موت المتنبي)، 1: 717.

73. ديوان البياتي (الذي يأتي ولا يأتي)، قصيدة (الؤيا الثالثة) 2: 10.

74. القصيدة نفسها، 2: 101.

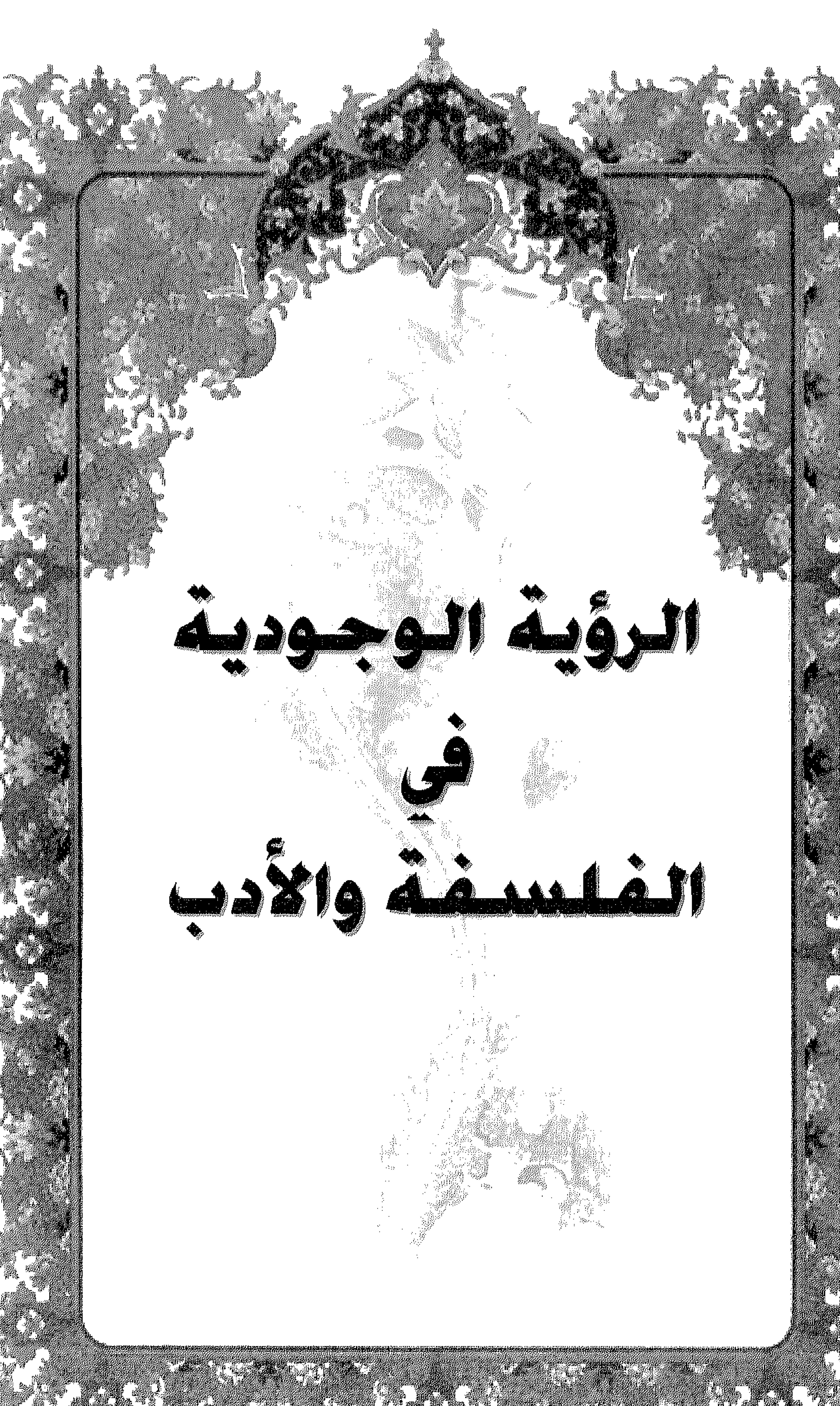
75. القصيدة نفسها، 2: 101.

76. ديوان (عيون الكلاب الميتة) قصيدة (قمر الطفولة) 2:254. ونلوح البشارة في انهيارات الحضارة الزائفة وقيمها المتخلفة في الكثير من القصائد البياتي تنظر: على سبيل المثال قصائده (كلمات لاتموت) 1: 544 - 545. و (مرثية الى ناظم حكمت) 1: 693 - 694. و (الرحيل الى مدن الشمس) 3: 223 - 38. و(عين الموت والثورة) 2: 186 وما بعدها، وكذلك قصيدته (تسع رباعيات) التي يتحدث فيها البياتي عن حتمية الثورة من خلال قناعه الشعري، (عمر الخيام)(لابد انت تنهار روما، وان تبعث من هذا الرماد النار، ان تحرق الصاعقة الأشجار، لابد أن يولد من هذا الجنين الميت الثوار، تنظر القصيدة في ديوان البياتي، 2: 111 وما بعدها.



77. وقد تتخذ قصائد الرؤيا أبعاداً روحية و كونية، كقصائده التي تحمل مضامين صوفية، تنظر على سبيل المكان قصيدتاه:قراءة في كتاب الطواسين للحلاج، 3: 426 وما بعدها و (تحولات محي الدين بن علي) 3: 11 وما بعدها.

78. تجربتي الشعرية، 2: 411.



الرؤية الوجودية في الفلسفة والأدب



الرؤية الوجودية في الفلسفة والأدب

(إنَّ الموضوع الذي يحظى باكبر اهتمام من قبل الإنسان هو الإنسان)

"غوته"

في الرؤية الوجودية علينا أن نميّز بين مصطلحين، احدهما (فلسفة الوجود) والآخر مصطلح (الوجودية)، ومنها لفظة وجودي التي أصبحت مقصورة في استعمالها على مدرسة (باريس الوجودية) التي تضم ابرز روادها (جان بول سارتر) و(وسيمون دي بوفار) و(البيركامو) و(ميرلوبوتي) ومدرسة باريس الوجودية هذه تعني في بحثها الفكري والفني في الوجود، الخاص، أي، (الوجود البشري)، ومعاناته وتطلعاته ومصيره دون الخوض في بحث الوجود العام.[1] إما فلسفة الوجود فقد ارتبطت بالبحث في الوجود العام، أي البحث في الكون أو العالم، وابرز رواد فلسفة الوجود الفلاسفة:)كير كيجارد وبردبائييف وكاسيرز وهيدجر وسواهم).

وإذا تحرينا الدقة في تصور الرؤية الوجودية وجدناها في العرف العام تتناول الجزء والكل معا: أي إن الوجود يعني الحضور الفاعل للكون والإنسان، فأصبح لفظ (الوجود) رمزا اجتماعياً للكون بكل ما فيه، وللفرد (الإنسان) بوصفه رمزاً في الفكر البشري دالا على قيامه، وبذلك فإن لفظ (الوجود) أصبح يدل على الكون من ناحية، ويعبر عن عالم الفرد الخاص من ناحية أخرى[2].

يقول د. زكريا إبراهيم (الوجودية محاولة إنسانية شاقة من اجل إدراك الماهية في صميم الوجود، والكشف عن معنى الحياة من خلال المواقف والإحداث)، والجهد الوجودي يراد به التوفيق بين الموضوعي والذاتي، بين المطلق والنسبي، بين اللازمني والتاريخي بين العمق الفكري والثقل المادي.[3]




إذن فالوجودية بوصفها مذهباً أو اتجاهاً أو تياراً إنسانياً قد طرحت قضية الإنسان، وعدت الأدب هو الممثل القادر على ان يتبنى قضية الإنسان في العالم، وهذه القضية تتمركز في محاور ثلاثة هي:

- علاقة الإنسان بالحياة.
- علاقة الإنسان بالموت.
- علاقة الإنسان بالجوهر.

وقد تحددت علاقة الإنسان بالجوهر من خلال الفهم القائل ان للإنسان موقفاً ومسؤولية أمام نفسه، وأمام الحياة، التي تتجلى ابرز مظاهرها في تحمل هذا الإنسان أعباء الإنسانية في تعاملها مع الكون أو مع الحياة بصيغة تمنحه السعادة والراحة والطمأنينة، ومن هنا حمل الوجوديون الأديب سمة المسؤولية في إدراك هذا المفهوم، قائلين. إن الإنسان والحياة يمثلان جدلية الشكل والمضمون، وان الحياة شكل، والإنسان هو المضمون ولابد ان يتحقق الازدواج الكامل بين شكل هذه الحياة وبين مضمونها.

لقد صرح سارتر منظر الوجودية (إن الإنسان هو مركز الوجود، وان الحياة هي القيمة، والمكان الذي يعبر عنه الأديب، وهي المساحة التي يضع فيها الإنسان الإمكانية من اجل سعادة الإنسان[4].

سمات الوجودية:

تتسم الرؤية الوجودية بسمات أصيلة، متفردة تميزها من سواها من المذاهب، أو المدارس الإنسانية، وابرز هذه السمات:

أولاً: انها تبدأ من الإنسان، ولا تبدأ من الطبيعة، وبذلك فالفلسفة الوجودية تكون فلسفة للذات أكثر منها للموضوع.

ثانيا: انها فلسفة تجاهر بالحرية، وتدافع عنها، وعن تطلعات الإنسان وتحرره.



ثالثا: انها تفترق عن طريق الفلسفة والميتافيزيقيا، إذ أنّ الفلسفة والميتافيزيقيا تبدان بالأشياء منطلقا لها، ثم تنتقل إلى الإنسان كائنا فكريا مجردا ثم يعودان إلى الأشياء، لكي تحصل على المعرفة الموضوعية في حين تعد الوجودية الإنسان جوهر العملية الكونية، وإبداع الوجود، ومنه تنطلق.

رابعا: تعد الفلسفة الوجودية الإنسان موجودا غامضا، وصفة الغموض ترتبط بقوة بتأكيده الهائل على حريته، إذ أنّ الوجودية ترى الموقف الإنساني ممتلئا بالتناقضات والتوترات التي لايمكن حلها بالفكر المنضبط، النقي، بل يحتاج إلى استبطان.

خامسا: ركز كتاب الوجودية على الجانب التأملي المجرد من هذا الوجود وانشغلوا في تأمل التجربة الإنسانية الفريدة، ولعل ابرز المشكلات التي عالجتها الرؤيا الوجودية على مستوى الفكر والفن هي:

أولا: مشكلة الموت وارتباطاتها بكل مما يلي(5):

1. ارتباط الموت بالعبقرية.
2. ارتباط الموت بالحرية.
3. ارتباط الموت بالخطيئة.
4. ارتباط الموت بالقيم.
5. ارتباط الموت بالتكامل البشري.

ثانيا: مشكلة الزمان، وقد حددت الوجودية ارتباط:

1. الزمن بالعقل الإنساني، بوصفه حركة وجود وفعل إنساني خلاق.(6)
2. الزمن بوصفه حقيقةً نفسيةً (الزمن انعكاس نفسي)، (وتعد ظاهرة الاغتراب ابرز مظاهره).(7)

3. الزمن وتجسيده في الأشياء (السنة الزمن وتشيئه وتجسيده).

ثالثا: مشكلة الحرية: وقد عدها الوجوديون ينبوعا وحيدا للقيم وترتبط بالإرادة مثلما هي رسالة إنسانية.

رابعا: مشكلة التمرد والرفض العبثية، كالذنب واليأس والقلق (قلق المصير البشري) ويصفها البعض بالحرية السلبية.عندها تكون التضحية والحب حرية ايجابية [8].

إن الأدب الوجودي كما نرى يعد بوجه عام اكبر معبر عن الإحساس الحاد بإشكالية المصير الإنساني،وقد شهدت الخمسينيات من القرن الماضي سعيا حثيثا لدى شعرائنا العرب من اجل إيجاد حلول أكثر جدية لمشكلاتهم الفردية والاجتماعية والقومية،وهذا ما احتوته آلافكار الاشتراكية وواقعيتها كما وصفت في الرؤيا الواقعية، أو الحضور في فلسفة الوجود الإنساني،والبحث عن كيانه وتطلعاته،ومعاناة اغترابه،ولعل شعراءنا وجدوا في التيار الوجودي ملاذا، ولاسيما في إشاعتهم لمقولات الصدق والرفض والاهتمام باللاشعور والإنسان الداخلي.وقد مارست مفاهيم الوجودية سلطتها وهيمنتها على تجارب الشعراء في طباعهم وعبثهم ورؤى اللامعقول فيهم. ولذلك سنلتمس في أدبنا المعاصر اتجاها شاعريا جليا باتجاه العالم الداخلي للإنسان،وبالذات في تلك المنطقة المظلمة من الأعماق المضطهدة،المضطربة التي حركت الشعور بإشكالية المصير الإنساني وبالإحساس بالعجز عن تفسير القضايا الكبرى للإنسان المعاصر[9]. ولعل ابرز مرجعيات الشاعر العربي المعاصر التي وفدت من الفكر الوجودي متمثلة في كتابات رواد الوجودية وأولهما سارتر: ولاسيما في كتابه : ما الأدب؟ وروايته (الغثيان) اللتين(تعدان أهم أعماله في نطاق الإبداع الفكري وأكثرها تجسيدا لآرائه وتأملاته الوجودية)[10] تلك التي تفصح عن عبث الوجود، ولا جدوى البقاء في الحياة،ومن ثم البحث عن سبب خاص، أو مبرر قوي من شأنه أن يجعل المرء قادرا على البقاء في الحياة،ومن خلال ذلك أراد سارتر ان يوجه الأنظار إليان العالم والحياة البشرية محالان[11].




فالمتطلع العربي يلمس من خلال روايات سارتر أنها دائما بصدد مواقف ميتافيزيقية ينكشف من خلالها قلق الإنسان، وعبث الحياة، وصراع الحريات، وجزع الموجود البشري من الموت، وحنينه إلى المطلق. [12]

وتتمثل المرجعية للأدب الوجودي ثانيا بروايتي (البير كامو): (الغريب) و(الطاعون) وكل من هاتين الروايتين تعبر عن فلسفة وجودية، فالغريب تمثل فلسفة(العبث)، والطاعون تمثل فلسفة الإنسان المتمرد والاثنان تقدمان موجودات بشرية واعية تحيا فيها قضايا الإنسان المعاصر بكثافة، وعمق ونصاعة وجودية)[13].وهكذا فإن الروائيين الوجوديين استطاعوا ان يكشفوا عن العلاقة الحية التي تربط الإنسان بالعالم، وهي علاقة في صميمها فعل وتجربة قبل ان تكون فكرا وتصورا، مؤكدة إن(الإنسان موجود ميتافيزيقي يضع نفسه دائما ككل، بإزاء العالم بأسره ككل، فيواجه العالم في كل لحظة ويركب عالمه الخاص ابتداء من بعض المواقف الوجودية الخاصة) [14].

إن شعرائنا المعاصرين تأثروا بالمفاهيم الوجودية وتوحدوا بها ليس لكونهم مستوردين لمفاهيم غربية (لم تكن الظروف العربية البيئية على درجة من التعقيد والتنظيم ما يتيح لتجربة الضياع إن تنمو نموا طبيعيا)[15] كما يرى د. حسام الخطيب، وإنما الذي نراه إن المرحلة التي نفذت فيها رياح التيار الوجودي ولاسيما المرحلة الستينية كانت مرحلة مخاض عسير واضطراب وجودي في الواقع العربي على مستوى الفكر والفن، فكان الصراع وجوديا حادا وان الأرض مهيأة لأسباب البذور الغربية المعاصرة ولاسيما أنها تناغم العطش الوجودي والبحث عن تساؤلات ميتافيزيقية لاحد لها كمشكلة الزمان والموت والحرية والرفض لاستشراف عالم اغترابهم، وانشغالهم بالمصير الإنساني. ولذلك وجدنا في اغلب النتاجات الشعرية نفحات وجودية، لان الشعر قد تأثر بالتيار الوجودي، ولعل ابرز آثاره قد تجلت في أشعار (خليل حاوي) و(ادونيس) و(حسين مردان) و(صلاح عبد الصبور) و(محمد الماغوط) مثلما عانى المشكلة الوجودية بصورتها الفطرية او الواعية شعراء آخرون




مثل السياب ونازك وبلند والبياتي، وتجلت في صراعهم الوجودي الحاد ممثلة في قلق الوجود، وجدلية الزمن.

ولعلنا لا نبالغ بالقول ان الشاعر(خليل حاوي) كان قد وعى الفكر الوجودي وعيا حضاريا متقدما وصاغ رؤاه أنغاما شعرية عميقة الدلالة والإيحاء فهو بحق (يعد رائداً من رواد الشعر الوجودي)[16]، وتتضح في شعره ولاسيما في ديوانيه: (نهر الرماد)و (الناي والريح) مضامين وجودية، بل ان لقصائد (الناي والريح) أهمية خاصة لأنها تمثل الذروة التي بلغ إليها الشعر الوجودي الرصين في الأدب العربي، لكونها تجربة حضارية تتصدى للقلق والتمزق اللذين يثيران الحيرة واللبس، ويدفعان بالشاعر ان يطوف كالسندباد في خضم العالم، أي في خضم الذات.

وفي الناي والريح يتساءل حاوي عن نموذج الإنسان الذي عليه أن يحققه، فيبحث عن حقيقة ما سيعود به من شعور، ورسالة معا، فكأن المقياس الحقيقي أولا ان يجتاز الشاعر إنسانيته، ثم يجتاز شعره ومن هنا تتحدد عنده دائما الحقيقة مع الفن في رؤيا جمالية ووجودية معا)[17].

يقول خليل حاوي:

(ريح تهب كما تشير عبارتي

للريح موسمها الغضوب،

للريح جوع مبارد الفولاذ

تمسح ما تحجر

من سياجات عتيقة

ويعود ما كانت عليه) [18]




ويعزف حاوي عن جذوره الأصيلة، المرتبط بموروثة الحضاري رامزا لها (بالتربة السمراء):

(التربة السمراء في بدء الخليقة

بكرا لاول مرة تشهى

بحضن الشمس ليل الرعد

يوجعها وتستمري بروقه

ماذا سوى ارض تعب

الحلم، تنبة كروما والكروم

لها شروش السنديان) [19]

وفي (السندباد في رحلته الثامنة) يعود ببشارته فيصف الرؤيا التي يشاهدها، رؤيا الانبعاث العربي، رامزا لها بحقول خصبة ومصانع تتنتج مليون دار كدار السندباد بعد ان تنهض من انقاضها البالية بأطفال يزرعون الأمل بعد مشقة.. يعود السندباد من رحلته الثامنة (شاعرا نبيا، يبشر بانبعاث حتمي أحسه بفطرته قبل ان يولد من رحم الزمن ويتحقق واقعا)[20]:

(نبض الزنبق فيه

والشراع الغض والجناح

طفل يغني في عروق الجهل،

عريان وما يخجلني الصباح

النبضة الأولى،

ورؤيا ما اهتدت للفظ




غصت، أبرقت وارتعشت دموع

هل دعوة للحب هذا الصوت

والطيف الذي يلمع في الشمس

تجسد واغترف من جسدي) [21]

ويبقى خليل حاوي متأرجحا بين حلم وجودي بالانبعاث، وغربة وجودية تفت في كبده، وتشعل أوراق الأشعار الوجودية في مخيلته.

إن الغربة الوجودية صارت هاجس الشاعر العربي المعاصر، إذ يجدها عبر وعيه العميق بأنواع من الغربة ابتداء من الغربة الجسدية إلى غربة الفنان في وطنه حتى تصير اغترابا ميتافيزيقيا شاملا إزاء الكون والحياة وربما يجمع الشاعر بين غربة الذات والغربة الكونية في حدودها الميتافيزيقية، يقول الشاعر (فيصل السعد):

(في الغربة حين أراك

انشر اشرعتي القاك

واشم عطور الوجه الآخر من امسي

حين تمرغت النظرة فوق جبينك كنا طيرين

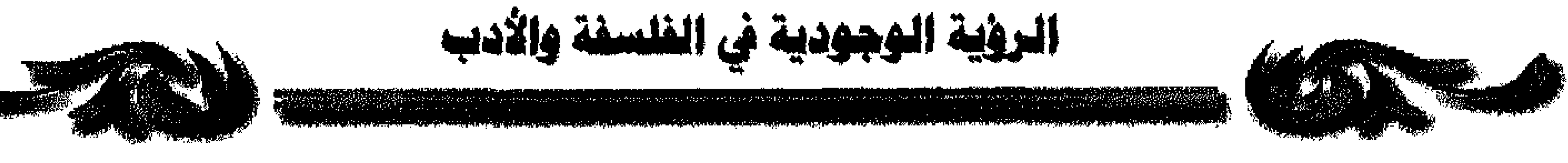
وعرفنا أن العالم يحمل بعدين

في البعد الاول كنت الطفل المنتحرا

حين ديارا تسكنها والحيتان،

عرفت قساوة (مكبث)

مزق جلدي لذع عقارب صحرائي) [22]



ويتعمق الإحساس بالغربة الوجودية لدى الشاعر (أمل دنقل) وهو يرسم ملامح قصيدته (الحزن لا يعرف القراءة)، يقول :

(تأكلني دوائر الغبار

ادور في طاحونة الصمت، أذوب في مكاني المختار

شيئا ، فشيئا.. يختفي وجهي وراء الأقنعة

أعمدة البرق التي تطل من نوافذ القطار

كأنها سرب اوز اسود الأعناق

يطلق في سكينتي صرخته المروعة

ويختفي متابعا رحلته مع التتار)[23]

الشاعر في تأملاته الوجودية يشعر بفراغ مفزع يقض مضجعه تتلبسه الحيرة، بينما يرى العالم يتحرك من حوله دون طائل وهذه الفكرة الوجودية تحيل المرء إلى فكرة عبث الوجود الذي ضرب على وترها الفكر الوجودي، واستلهمها الشاعر العربي المعاصر.

يمكن ان نتلتمس في الكثير من قصائد سعدي يوسف صورا من هذا الاغتراب، ويصير السفر ورموزه : القطار والحقائب وغبار السفر و البحر والمرافئ ادلة مشرعة على النفى الاختياري أو الاجباري، ولعل قصائد (المملكة الثالثة)[24]، و(العمل اليومي)[25] و(قصائد تركيبية)[26] خير شواهد اغترابه المرير.ذلك ان الزمن النفسي عند الشعراء يتسارع، وأنه لا يبقى من آثار الغربة والمنفى إلا الشيب والضنى والسهاد، يقول ادونيس :

(زمن يجري، زمن يهرب مثل الماء

وانا اجري...

كل نهار سكين في احشائي

والليل مرآب)[27]

الزمن في انسياب أيامه ولياليه يعد عنصر الابادة النهائية في القضاء المبرم على وجود الإنسان، وقد جسدت حركة الزمن المتسارع والزمن الميت ثنائية ضدية عاناها الشاعر العربي المعاصر، ومثلت اعمق صور اغترابه في المشهد الشعري الجديد، وكان صلاح عبد الصبور والبياتي ابرز هذه الثنائية الوجودية للاغتراب ويمكن ان نقف عند قصائد صلاح عبد الصبور في ديوانه (شجر الليل) لنبحر معه في أعماق غربته الوجودية ، ففي قصيدة (تنويعات) يقول:

(كان مغنينا الأعمى لايدري

أن الإنسان هو الموت

لم يك ساقينا المصبوغ الفودين

يدري أن الإنسان هو الموت

لكني كنت بسالف أيامي

قد صادفني هذا البيت

"الإنسان هو الموت"

مرت ليلتنا ميتة كي تسقط في صبح ميت

ومغنينا الأعمى ماتت أغنيته)

إلى ان يقول :

(اجلس في ركني الجامد كالكوكب الفارغ

يتفطر في الزمن الميت) [28]



والبياتي الذي عش (كقطرة المطر الغريبة)[29] اختار منفاه اختيارا، وعانى ازمة الوجود البشري بكل معطيات الأزمة، وكثافتها، ففي زيارات الشاعر إلى العالم الأوربي كان يعاين أزمة الإنسان في العالم الغربي تلك الأزمة الكيانية والوجودية معا وترسم المخيلة الخلاقة للشاعر المغترب مجتمعا إنسانياً متنقلا في نفق اسود، انه مترو باريس.

ونلمس في هذه القصيدة نماذج بشرية متنوعة، تواجه بعضها، وتقف وجها لوجه امام مصيرها في الوجود، فهي تواجه العدم والمطلق، والحياة والكون، والوجود واللاوجود، إذ أنّ الوجود الإنساني محكوم عليه بهذا العالم المجهد، المضطرب:

(أشباح عدد الرمل

أنهكها المعنى واللا معنى في حمى البحث

ودوار الرفض

بعض منها ينزل أو يصعد من حدق الأرض

املا في البعث

منها : من يبكي

يترنح

يضحك

يعوي مثل الذئب

ويخفي بجريدته وجها متعب

ويودع ضوء نهار يرحل

يستبدل ذاكرة الامس بأخرى

ويخاطب انسانا مجهولا في الغيهب




من يهذي

يتضور جوعا

يتأبط كتبا لم تقرأ

من يعزف ركنا

يشحذ

يلقي شعرا ويبحلق في المطلق

من يرجو شيكا لا يتحقق

وتضل الأشباح الأرضية

تنزل او تصعد

في النفق الأسود)[30].

وقد يودي الاغتراب إلى الإحساس العميق بمفهوم الحرية بنوعيها الايجابي أو السلبي والحرية عند الوجوديين هي المعبر الفاجع للإنسان والعالم وهي مستقرة في مركز الوجود نفسه بوصفها سرا.

الحرية عند الوجودي تحدد مصير الإنسان ولا شك في ان مصير الحرية هو نفسه مصير الإنسان الحر فإذا هددت الحرية، كان كيان الإنسان مهدداً هو الآخر.

وطالما وجد في هذا العالم ظلم فسيظل التمرد شعورا عميقا ذا صدى واسعا في نفوس الإنسانية، والشعور بالتمرد هو شعور طبيعي مشروع تماما، لان من حق الإنسان ان يقول شيئا يدافع عن نفسه إذ يلحق به أذى أو بالأحرى يلحق حريته أذى، وصيحة الاحتجاج النافذة يمكن ان تؤثر في القلب، انظر كيف تولد الحرية ناصعة على أفواه الشعراء، يقول ادونيس:

(ولدت لحظة

من زواج المدينة والرفض، زوجتها

لفضائي وأعطيتها خاتمي...

كلما ضاقت الارض، ايقظتها

وهي لن تحيا معي) (31)

ويتطلب تحقيق الحرية ارادة لا تلين، فبالارادة تنمو شجرة الحرية وتثمر، أولم يغنيها محمود درويش على قيثارة الصبر والعنفوان :

(المغني على صليب الالم

جرحه ساطع كنجم

قال للناس حوله

كل شيء سوى الندم

هكذا مت واقفا

واقفا مت كالشجر

هكذا يصبح الصليب

منبرا او عصا نغم

ومساميره وتر !

هكذا ينزل المطر

هكذا يكبر الشجر) (32)

وتظل ابرز صور الوجودية هي المناشدة بالحرية، لان إحساس الإنسان باستلابه لحريته، واضطهاده يقوده إلى أنواع من التمرد، أو الإحساس بخواء الحياة




ولاجدواها ومن ثم فإن تفكيره هذا يقوده إلى العبث، ومن الحس الوجودي بالاضطهاد ما وجدناه متمثلا في فكر الشاعر محمد الماغوط وشعره، وفي الكثير من شعر حسين مردان،تقول الأديبة سنية صالح : (مأساة محمد الماغوط انه ولد في غرفة مسدلة الستائر اسمها الشرق الأوسط، ومنذ مجموعته الأولى (حزن على ضوء القمر) وهو يحاول ايجاد بعض الكوى، او توسيع ما بين قضبان النوافذ ليرى العالم، ويتنسم بعض الحرية، وذروة هذه المأساة هي في إصراره على تغيير الواقع،وحيدا لا يملك من أسلحة التعبير الا الشعر) [33]، وبذلك سكب أحماضه المأساوية على الفوضى البشرية، فبدأ الوجود الواحد يحمل في أعماقه موجودات لا حصر لها، يقول :

(ايتها الجسور المحطمة في قلبي

ايتها الوحول الصافية كعيون الأطفال

كنا ثلاثة

نخترق المدينة كالسرطان

نجلس بين الحقول، ونسعل أمام البواخر

لا وطن لنا ولا أجراس

لا مزارع ولا سياط)[34]

ومثل هذا الحس المأساوي بالاضطهاد والشعور بالقهر الانساني نجده في قصائده (تبغ وشوارع) و(الشتاء الضائع) و(اوراق الخريف).

يقول البيركامو): إن العنصر المأساوي في حياة البشر جميعا هو العنصر الغالب على وجدانهم منذ كانت هذه الحياة) [35]، وان تعميق الحس المأساوي للوجود يقود الى الشعور باللاجدوى من الحياة، أو الإحساس بعبثية الحياة، و(ان



حس العبث ليس بالضرورة هو مفهوم العبث، وان الشعور والإحساس بالعبث يتمثل في الرفض في عناد وإصرار بأن للعالم معنى او غاية معينة.

انه الشعور بعدم المعنى العميق للأشياء وتكون ذروة الإحساس بالعبث هي نفسها ذروة الإحساس بالموت او هو انعدام كل شي بعد موتي، انه إمكانية عدم وجودي في بقاء العالم، غير المبالي، على حاله، أي وجود العالم بعدي بدون وجودي)[36].

لقد تمثل الشاعر العربي المعاصر عبثية الوجود وقد ضجت الكثير من قصائد حسين مردان ونازك الملائكة وبلند الحيدري ومن ثم قصائد خليل حاوي بهذه الفكرة الوجودية للحرية السالبة، حتى بلغت الحس بالعبثية الجبرية للوجود وربما كان بلند الحيدري أكثر الشعراء الرواد الحاحا على فكرة اللاجدوى أو (تجريد الحياة)، منطلقا من بدأ الخليقة في الإشارة الى قصة خروج ادم وزوجته من الجنة، وما حملته حواء من اثم أصبح سمة الكائن البشري عبر العصور :

(نحن من نحن

السنا بشرا..؟

عمرنا من خفقة الطين الحقير

امنا حواء اثم صارخ

أمسها ما زال ماخور الشرور) [37]

لقد أحس بلند منذ منتصف الأربعينيات بالغربة والألم والشعور بانه مخلوق متروك في الكون مهجور، وان الإنسان مقذوف في هذا العالم اعتباطا وحيدا مهجورا، لا نصير له) [38]، ولذلك فهو يقف وجها لوجه امام مصيره

(في النار

في المنعتق الكبير




في قسوة الروح وفي الضمير

اذ يصرخ الا نسان،

ما مصيري

غير الهوى المسعور في جذوري

غير الهوى النابض في عروقي

يسير بي كالعبث الطليق

أعمى بلا حلم

بلا طريق) [39]

لقد تاثر بلند دون شك بالتيار الوجودي في نزعته العبثية، وربما تمثلت له فكرة العبث التي ذهب اليها المفكر الأديب الفرنسي (مارلو) التي تصور بكل ما يدفع الإنسان إلى إدراك مأساة وجوده، والى الإحساس بان مصيره هو الفناء والعدم، الا ان الإنسان حينما يدرك هذه الحقيقة يجد نفسه مدفوعا الى رفض هذا المصير)[40]، وقد بلغت هذه الفكرة ذروتها الوجودية في شعر بلند حتى بلغ عدمية مطلقة:

(يصيح بالإنسان

ما الإنسان

ما الروح

ما الإله

ما الإيمان

بوارق ليست لها لون



ستنطفي

وتخلد النيران)[41].

ان مرارة الألم الممض تلك التي نحس بها، او نتلمسها في قصائد شعراء هذا العصر، سواء من خلال معجم ألفاظهم، او بأدائهم المباشر او بالدلالة الايحائية، والاشارة الرمزية انما تعبير عن اضطراب الروى، وتمزق النفس وتلونها في تجسيد الوجود ولعل الإحساس بعبثية الحياة وهشاشتها ولا جدواها هو الذي حفر صور الشعر الوجودي والمعاصر بعدد هائل من القيم السماوية التي تضيء الاعماق الشاعرة وتهديها الى استقرار امن مريح، ومن هنا وجدنا إحساسا بالضياع البشري، وفقدان الضالة المنشودة، فالشاعرة العراقية (لميعة عباس عمارة) تجد نفسها رقما فقد معناه الوجودي في اضطراب الوجود

(رقم انا

في الفندق الكبير

معلق في عروة المفتاح

وحيدة في صمتي المرير

لا فرق بين العصر والصباح

الى ان تقول :

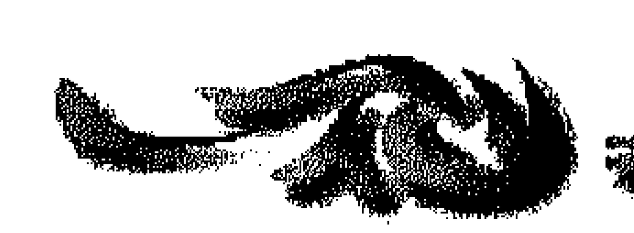
(فقدت لذة الوداع واللقاء

وها انا

ولا مكان لي على الارض

بلا ظل

كنجم تائه في رحبة السماء) [42]




الحس المأساوي بضياع الهدف، والشعور بهشاشة الحياة، تجعل من طموحات الانسان في هذه الدنيا دائما مشروعا غير قابل للتحقيق حتى تدركه المنية، وهذه الفكرة لها صداها في الكتابات الابداعية المعاصرة رواية وشعرا، ومن ادب الاغتراب في الرؤيا الوجودية بخاصة، ونجد في الرؤيا الوجودية الشعرية (خليل حاوي) خير مجسد يقول حاوي :

(كل ما اذكره اني اسير

عمره ما كان عمرا،

كان كهفا في زواياه

تدب العنكبوت

والخفافيش تطير

في مساء الصمت المرير

وانا في الكهف محموم ضرير

يتمطى الموت في اعضائه

عضوا فعضوا، ويموت

مضغة تافهة، في جوف حوت)[43]

لقد ذهب بعض الوجوديين إلى الرأي القائل (ان العدم يكمن في نسيج الوجود، والوجود الإنساني مهدد في السقوط في العدم في كل لحظة)[44] وفي هذا المعنى، يقول(ميرلوبونتي) أحد رواد الوجودية السارتية: (إنا مثل برتقالات خضراء، الزمن ينضجها للقطاف، كذلك الزمن ينضجنا للموت))[45].



ومن هنا فإن الرؤيا الوجودية القائلة بعبثية الوجود تسلمنا وجهاً لوجه للموت بأشكاله الوجودية، الكيانية المتنوعة من الفرد الى الكون، ومن الموت البيولوجي إلى الموت الميتافيزيقي للوجود.

إذ يوصف الموت بكونه يتلبس بلبوس متعددة، فهو عند البياتي يلبس طاقية الإخفاء، ويصير كالجنّي في الأبريق، وانه يقيم بخفاء ويقبض الأرواح بصمت عزرائيلي عجيب.

والبياتي يجسد صورة الموت بتجسيمات حاذقة ممثلة بأقنعة الموت المختلفة من صمت وسكون، ومن آثار قديمة او بالية كخيوط العنكبوت، ومن تثائب الأشباح، وأصوات البوم وصور الطلل المقيم، فثمة موت مقيم وجاثم على (الحديقة المهجورة):

التينة الحمقاء، والبيت القديم

ورفيف أجنحة الفراش

وزنابق سود عطاش[46]

ثم يقول:

وعلى السياج، مخالب الموت الصموت

نثرت خيوط العنكبوت

وغناء حطاب، أبح، ينبض من قلب السكون

كوريقة صفراء، ياريح الشمال!

عبر البحيرات العميقة، والبساتين احمليني[47]




وتظهر صورة الموت بنوافذها المتعددة في القصائد السيابية، ولاسيما قصائده الأيوبية (قالوا لأيوب)[48] و (جيكور شابت)[49] و(دار جدى)[50]، و(السندباد)[51]، و(المعبد الغريق)[52] التي قول فيها :

لوفيقة

في ظلام العالم السفلي حقل

فيه مما يزرع الموتى حديقه

يلتقي في جوها صبح وليل

وخيال وحقيقة[53]

الى أن يقول:

آه والموتى صموت كالظلام

اعرضوا عنها ومروا في سلام

وهي كالبرعم تلتف على أسرارها

والحديقة

سقسق الليل عليها في اكتئاب [54]

كان المرض بالنسبة لشاعر كالسياب دار قناع لموته يرتديه الشاعر، مصوراً حالته المحتضرة، في وجع مكابر، ففي قصيدته (المعول الحجري) نسمع نشيج هذا الألم البالغ وقد أرهق ذاكرة الشاعر الخلاقة:

رنين المعول الحجري في المرتج من نبضي

يدمر في خيالي صورة الأرض

ويهدم برج بابل، يقلع الأبواب،

ويخلع كل آجرة

ويحرق من جنائنها الذي فيها

فلا ماء، ولاظل، ولا زهرة

وينبذني طريداً عند كهف ليس تحي بآية صخره[55]

ويتوقف قيثار النغم الخالد، معلناً هرم المغني :

هرم المغنى: هدّ منه الداء فأرتكب الغناء[56]

الموت فلك دار حول لغزه كل شعراء الانسانية، المتنبي، لوركا وكيتس(المفتون بالموت)، وقف على بوابته سعدي يوسف في قصيدته المقبرة، ليصور بحس درامي - تراجيدي، هذا الانهمار الفاجع:

(عندما ينهمر الليل تئن المقبره

ويهز الجن والموتى غصوناً مقفرة

وتنوح الريح في سورتها، والنجم يصفر ويهوى

مطراً من ورق أصفر يسقي المقبرة[57]

وفي شعر (اودنيس) للموت دبيب يستشعره الشاعر في موجة من التصور الوجودي، لجوهر كياني:

بعد هذه الثواني يجيء الزمان الصغير

وتجيء الخطى والدروب المعاده

بعهدها تهرم البيوت

بعدها يطفيء السرير

نار أيامه ويموت



وتموت الوسادة [58]

ويتسرب الموت إلى الكائنات، فيصيب وردة، فتستسلم لهذا الجبروت طائعة مذعنة، منكسرة: هكذا يقول أمل دنقل

أخذ الموت يغرب، يهبط في الماء يلتهم الآنية

لم تجد وردة الآنية

غير ان تنحني

تتلاشى، وتسلم للموت أوراقها الحانية

ولكن الزهور التي يتخطفها الموت عنوة ارحم عند الشاعر مثل (أمل دنقل) من زهور قطفت، بل أغتيلت لتقدم هدية لمريض مسجى على فراش الموتى.

الشاعر - الفنان (أمل دنقل) استطاع في قصيدته (زهور) أن يقدم أجمل القصائد (من أوراق الغرفة8) في المستشفى، ابدع القصائد الموحية بل وأكثرها دهشة شعرية، لما تضمنها الشاعر من حوارية تراجيدية بين مفجوعين، زهور موجوعة بعذاباتها، وشاعر مفجوع بسقمه :

وسلال من الورد

المحها بين إغفاءة وآفاقه

وعلى كل باقة

اسم حاملها في بطاقة

تتحدث لي الزهرات الجميلة

إن أعينها اتسعت - دهشة

لحظة القطف




لحظة القصف

لحظة إعدامها في الخميلة (59)

إلى ان يقول:

تتحدث لي كيف جاءت الي..

وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر

لي تتمنى لي العمر!

وهي تجود بأنفاسها الآخرة !!

كل باقة

بين أغمائه وآفاقه

تتنفس مثلي، بالكاد ثانية - ثانية

وعلى صدرها حملت.. راضية

أسم قاتلها في بطاقة !! (60)

ولعلنا لا نبالغ بقولنا أن السياب وأمل دنقل أكبر نحاتين للموت في الشعر العربي المعاصر لانهما بلغا تجربة كيانية موجعة للموت، واذا أشارت المصادر العالمية الى قصائد (جون كيتس) المفتون بعالم الموت، فإن هذين الشاعرين تعمقا في تصوير الموت، بوصفه تجربة وجودية في معاناتها بواسطة قناع الموت وهو المرض الذي لاشفاء منه، فقد كابد السياب ودنقل المرض بكل قوة وشجاعة، ولكنه(الموت)، (اللغز العجيب) آسر الارواح، ومعذب الجسد، والمؤدي الى المقبرة. (61)







الهوامش

1. تنظر: الفلسفة الوجودية في الرواية العربية المعاصرة، حازم سليمان الناصر، أطروحة دكتوراه فلسفة، كلية الآداب، جامعة بغداد، مطبوعة بالإلة الطابعة 1995، ص8
2. مشكلة الفلسفة، د.زكريا إبراهيم، منشورات مكتبة مصر، القاهرة، ط3، 1971، ص314،
3. المصدر نفسه والصفحة
4. ينظر: الوجودية في الفكر العربي المعاصر، حازم سلمان، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد 1990، ص15
5. المصدر السابق، ص15 ومابعدها.
6. ينظر: مقدمة: الزمن في شعر الرواد، سلام كاظم الاوسي، والوجودية في الفكر العربي المعاصر، حازم سلمان، ص15- 30
7. ينظر: الزمن النفسي ضمن مباحث رسالة : الزمن في شعر الرواد.ص25-30
8. ينظر : الشعر العراقي الحديث (حزيران 1967- تشرين الأول 1973)، ذنون يونس الاطرقجي، رسالة ماجستير بالآلة الطابعة، كلية الآداب، جامعة الموصل 1985، ص78.
9. ينظر : ملامح في الأدب والثقافة واللغة، د.حسام الخطيب، ص20- 26
10. العبثية او تجريد الحياة د. احمد خلاق عروات، مجلة الآداب، قسنطينة، العدد(2)، السنة الأولى 1995 ص149
11. المصدر نفسه والصفحة.




12. مشكلة الفلسفة د.زكريا إبراهيم، ص318.\
13. المصدر نفسه، ص319.
14. مشكلة الفلسفة، ص319، مصدر سابق
15. ملامح في الثقافة واللغة د.حسام الخطيب، ص45.
16. الوجودية في الفكر المعاصر، ص 83.
17. حول شعر خليل حاوي : اللحظة الحضارية والشعر، د. مطاع صفدي، مجلة الآداب البيروتية العدد(3) لسنة 1961، ص7.
18. ديوان خليل حاوي، قصيدة (في صومعة كيمبرج)، ص180.
19. ديوان خليل حاوي، قصيدة في صومعة كيمبرج)، ص18
20. خليل حاوي، ريتا عوض، مصدر سابق ص58
21. ديوان خليل حاوي (الناي والريح)، قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة)، ص247- 248
22. ديوان: الآم الزمن المعتم، فيصل السعد، مطبعة جمعية المعلمين، الكويت، ط1، 1971، قصيدة (صلوات الأعوام العشرة)، ص161
23. ديوان أمل دنقل (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، قصيدة الحزن لا يعرف القراءة) ص161
24. ينظر: ديوان (الأخضر بن يوسف ومشاغله)، سعدي يوسف، مطبعة الأديب البغدادية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1972، القصيدة، ص93
25. المصدر نفسه، ص104 وما بعدها.
26. المجموعة الكاملة، سعدي يوسف، ص223 وما بعدها.




27. ديوان : مرايا واحلام حول الزمن المكسور، المجموعة الشعرية الكاملة، ادونيس، دار العودة، ط1988،5، قصيدة(الحاضر)، مج 64/3

28. ديوان صلاح عبد الصبور، 3/ 163- 165

29. (مسافر بلا حقائب) –(ديوان أباريق مهشمة) ص168- 172 وقصيدة (الوحدة) التي يقول فيها:

(كقطرة المطر / كنت وحيدا/ اه يا حبيبتي، كقطرة المطر / لا تحزني / سأشتري غدا لك التمر /ونجمة الضحى /وبستانا من الزهر /غدا إذا أوراق في ضلوعي الحجر /لكنني اليوم وحيد / آه يا حبيبتي / كقطرة المطر)ص564 ديوان ألبياتي (كلمات لا تموت).

30. ديوان : بستان عائشة، قصيدة مترو باريس، ص32

31. ديوان ادونيس: (كتاب الحصار)، دار الأدب، بيروت : د.ت، ص 190

32. ديوان عاشقة من فلسطين، محمود درويش، دار الادب، بيروت، ط2 1969، ص 190

33. الاثار الكاملة : محمد الماغوط، دار العودة، بيروت، 1973، المقدمة، ص7.

34. المصدر نفسه، ديوان : (حزن في ضوء القمر)، قصيدة (الرجل الميت) ص58.

35. المصدر نفسه، تنظر ص44/ وما بعدها.

36. موقع الوجودية في شجرة الفلسفة المثالية الغربية، مؤيد طلال مجلة الاقلام العراقية، العدد5 السنة (9) 1973، ص8- 9.

37. ديوان بلند الحريري، ص175.




38. في الشعر العراقي الجديد، طراد الكبيسي، ص35.

39. ديوان بلند الحيدري، ص284.

40. العبثية، او تجريد الحياة، د. احمد خلاق عردات، ص/150.

41. ديوان بلند الحيدري، ص 283.

42. ديوان (لو انبأني العراف) لميعة عباس عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط2، 1980، قصيدة (لعبة السفر)، ص79- 80.

43. ديوان خليل حاوي (نهر الرماد)، دار العودة، بيروت- لبنان، 1972، ص67 - 68.

44. العبثية، أو تجريد الحياة، مجلة آداب، قسنطية، العدد (2) السنة الاولى 1995، ص 155.

45. العثية وتجريد الحياة، مجلة الآداب قسنطية، ص155.

46. ديوان البياتي، قصيدة (الحديقة المهجورة)، ص549.

47. المصدر نفسه، ص/250، وتظهر صورة الموت في قصائد كثيرة للبياتي قصائده، (مذكرات رجل مجهول ص271، ويظهر الكون و الموت البطيء في قصيدته (في المنفي)، يقول: (المسجد المهجور، والليل الموشح بالنجوم تتثاءب الأشباح في أبعاده، ويحوم بوم طلل ويوم) تنظر ص260 من ديوان البياتي.

48. ديوان السياب (منزل الاقنان)، ص296.

49. تنظر ص 406 من ديوان السياب.

50. ديوان السياب، ص144 - 145.

51. ديوان السياب، قصيدة (السندباد)، ص/147.




52. ديوان السياب، المعبد الغريق، ص125.
53. ديوان السياب، المعبد الغريق، (قصائد حدائق وفيقة) ص125.
54. المصدر السابق ص/128.
55. ديوان السياب: شناشيل إبنة الجلبي، ص/107.
56. ديوان السياب، منزل الاقنان، ص/307.
57. المجموعة الكاملة لأعمال سعدي يوسف، ص/312.
58. المجموعة الشعرية الكاملة، أدونيس، دار العودة.
59. ديوان أمل دنقل، (من أوراق الغرفة (8)، قصيدة (زهور)، ص/37.
60. قصيدة (زهور)، أمل دنقل، ص/371، مصدر سابق.
61. تنظر: قصائد أخرى لأمل دنقل في تصويره مشاهد الموت والعذاب، كقصيدة(مرثية)، الأقلام العراقية، العدد(2) السنة(9)، 1973، ص/25، وقصيدة (السرير) من ديوانه: (أوراق الغرفة رقم 8)، ص/372-374، وقصيدة (لعبة النهاية)، ص/277، المصدر نفسه.



الشعر
في مملكة الروح



الشعر في مملكة الروح

دراسة للتجربة الصوفية

في الشعرية العربية المعاصرة

تُعدّ التجربة الصوفية واحدة من أثرى التجارب الإبداعية التي قدمت للشاعر العربي المعاصر من أجل إغناء تجربته الشعرية الكيانية (فكرياً وفنياً)، ومن خلالها ربط الشعر المعاصر بين مفهوم المعاصرة والأصالة، ومن قبل كان (الأدب الصوفي واحداً من أثرى روافد التجربة الإبداعية عند العرب وعلى مستويين من الأهمية يتمثل الأول في الارتقاء بمستوى الوعي بالفكرة الدينية، وتجلي المستوى الآخر في تنوع الأساليب التعبيرية المُفصحة والملمحة منها إلى مستوى الوعي ولهذا التفرّد الذي تجانس في ظلاله الفكر والفن)[1].

استحوذت التجربة الصوفية على حركة الشعرية العربية لما فيها من غرس كياني مصيري يُفصح عن علائق دقيقة وعميقة الإيحاء بارتباط الذات بميتافيزيقا الوجود، وباللامتناهي من الوجود.

فإذا أردنا الوقوف على التجربة الصوفية في الشعرية المعاصرة، أو توظيف رموزها وموحياتها وأبعادها بوصفها واحدة من شبكات الرؤيا الشعرية فلا بد من آلافصاح عن فضاءات التجربة الصوفية ومعانيها المتعينة استنادا إلى روّادها وفي غنى تجربتها في مورثنا الإسلامي الذي يُعد محيي الدين بن عربي[2] والحلاّج[3] وابن الفارض والسهروردي والشبلي، ورابعة العدوية، وسواهم ابرز شخوص المرجعية المعاصرة.

ولعل أولى المتعينات في هذه التجربة الباطنية بعض شهادات أهل التصوف إذ تتساءل رابعة العدوية (وكيف تصف شيئا أنت في حضرته غائبٌ، وبوجودهِ ذائب



وبشهودهِ ذاهبٌ وبصحوك منه سكران، وبفراغك منه ملآن.. فما ثم الا دهشة دائمةٌ، وحيرةٌ لازمة، وقلوبٌ هائمةٌ ...)[4].

ويقول (ذو النون) المصري (ت245هـ): والصوفي هو من إذا نطق كان كلامه عين حاله[5]، ويقول سهل بن عبد الله التستري والصوفي من صفا من الكدر، وامتلأ من الفكر، وانقطع عن البشر، واستوى عندهُ الذهبُ والمدر[6].

ومن هنا نجد الفكر الصوفي يهدف إلى تحقيق وحدة الوجود، والى برهنة كون الوجود واحداً وأن الله الكل في الكل ولعل جوهر التصوف كان قائماً على دعامتين هما:

الأولى: إنّه تجربةٌ باطنية مباشرة تحقق اتصالاً بين العبد والمعبود.

الأخرى: إمكانية الاتحاد بين الصوفية وبين الله.

فالتجربة الصوفية اذن تجربة باطنية وفي التجربة الباطنية (يقتضي القول بملكة خاصة غير العقل المنطقي وهي التي يتم بها هذا الاتصال، وفيها تتأحد الذات والموضوع وتقوم فيها البوادة واللوامع مقام التصوّرات والأحكام والقضايا في المنطق العقلي والمعرفة فيها معاشه لا متأملة)[7]، ولكون المتصوف في تجربته يعنى بعوالم الباطن، فإنه يرى في الاستبطان الجانب الحقيقي من الدين ولذلك فهو يتوسل اليه عن طريق الحدس، القلب، الإشراق، الرؤيا)[8]، و(هذه وسائط تجعل لكلٍّ ذات تجربتها المغايرة، كأنَّ الحقيقة تتجلّى لكلِّ ذات بشكل مغاير لكن هذا التغاير ليس تناقضا، وإنّما هو على العكس تكاملاً – أو هو في الأصح –تعدد ضمن الوحدة وحدة الحقيقة[9] كما يرى أدونيس.

ولكون التجربة الصوفية تجربة باطنية روحانية تسمو للتوحد بالخالق، فقد وجدنا أنَّ المتصوّفة يميّزون في معرفة الله بين ثلاثة اتجاهات أو(وسائل) يتخذونها بغية الاتصال الروحي وهي: القلب الذي ينشغل به، والروح التي تحبّهُ وتعشقهُ، والسر

الذي يتأمله، وإنّ هذه وسائل معرفة الله تأتي بالإشراق والانكشاف والإلهام[10]، حتى ان الصوفي يقول:(انظر في قلبك لان ملكوت السموات والأرض فيه)[11].

وقد أفصح الشاعر صلاح عبد الصبور عن أبعاد التجربة الصوفية الباطنية وهو في سبيل تحديد تجربته الصوفية في الشعر [12] مصوّراً لنا المعاني التي تتضمنها المصطلحات الصوفية التي تفصح عن التجربة بما فيها: الوارد والتجلّي والحال والرمز والغشية والوجد والعارض، وكلّها مصطلحات تشير إلى إعمال القلب، وهواجس النفس، حيث قدّمت الصوفية دراسات نفسية مستفيضة تدور حول خلجات القلوب، وهمسات النفوس. فكل شيء يمر بالقلب لا يفصح بالكلام بل بالإشارة، ولذلك فلغة القلب لغة اشارية، مجازية، شعرية، وهذا المعنى هو الذي جعل من الدارسين لا يقفون على سطوح الكلام الصوفي فكل اسم، أو فعل، أو حرف يحملُ باطناً رمزياً تعمّق الدارسون في بحثه في الرمز الصوفي [13].

فالباطن كما رأينا سلطان الظاهر المتولى عليها، وخطرات القلب أفعال الجوارح، فالقلب هو المسيّر للانماط السلوكية، ولذلك سعى الصوفي الى مراقبة القلب وتطهيرهِ من آفات النفوس وظلمات الطبائع [14].

اما الدعامة الاخرى فهي (امكانية الاتحاد بين الصوفي وبين الله)، أو مبدأ (الحلولية) التي ترتبط عند الصوفي بمبدا (الحريّة)، أي الحريّة الجبرية، وعلى وفق ذلك لابد من الوقوف على مبدإ الحريّة الصوفية لما لها من وشائج مع مفهوم الحريّة لدى الشاعر المعاصر.

فمفهوم الحريّة عند الصوفية يتضمن الإرادة القوية، الساعية للتحرر من كلِّ عملٍ دنيوي وتقطع صلتها بكل شر، بيد أن حرية المتصوف وتحرره من قيود الزمان والمكان والعوائق يجعلانه اكثر تحررا من عبودية الله[15]، اذ تلقى ارادة الصوفي نفسها في عبودية المعبود مسلمة بالجبر المطلق، وهنا يمكن النظر الى (الحريّة) بوصفها مقاماً يسعى فيه الصوفيون الى بلوغ الغاية القصوى، وهي الذوبان



في عالم الله حيث المطلق وانهم استبدلوا على وفق منهجهم الاستبطاني مفهوم القضاء والقدر بالحريّة المبدعة التي تدفع الانسان الى العمل والمجاهدة وممارسة الحياة الروحية والخلقية معاً وبذلك فحرية الصوفي هي ليست حرية اختيار بل ارداة الحريّة)[16].

وبعد آلافصاح عن أبرز عناصر التجربة الصوفية كونها مرجعاً ورافداً للتجربة الشعرية المعاصرة نتجه الى هذا النمط من الرؤيا المتكونة في وعي ولا وعي شعرائنا العرب المعاصرين لكونها ظاهرة بارزة فيهما.

يقول د. إحسان عباس (من يدرس الشعر الحديث لا تخطيء عيناهُ فيه إتجاهه الى التصوف بقوة حتى ليغدو الاتجاه الصوفي ابرز من سائر الاتجاهات في هذا الشعر)[17].

ويعلل د. عباس هذا الاندفاع صوب التجربة الصوفية عند الشاعر الحديث أو المعاصر بمجموعة عوامل لعل أبرزها طول عملية التقدم والتراجع في الحياة السياسية التي عاناها المثقف والشاعر العربي واليأس والسأم في متابعة الكفاح، وكون الصوفية يمكنها من التخفيف من غلواء المادية الطاغية فبذلك يعوض الشاعر عن المادية بعالم الروح، كذلك فإن الصوفية تحقق للشاعر المعاصر إحساسه بفرديتهِ وثوريتهِ[18]. فالمتصوف يمتلك حرية ثورية مجسدة في غياب الخوف من الموت والوقوف بوجه السلطان الجائر، ثم التوحد بقضيتهِ الجوهرية ومطابقة الأقوال للأفعال وبما يمتلك الصوفي من أمثلة جوهرية تدل على الصفاء والنقاء والجرأة الثورية، وكان الشاعر العربي المعاصر المضطرب سياسياً ووجودياً وقومياً ووطنياً يتوق إلى هذه الوجه الأصيل (الأنموذج) من موروثنا العربي الإسلامي لذلك طفح رمز (الحلاج) بعذاباتهِ وثباتهِ على العقيدة في ميدان الشعر الجديد وأصبح سبباً للتعبير عن عذاب المفكر والشاعر العربي الثوري في قضيتهِ الجوهرية العادلة أياً كان عنوانها.

اما من الناحية الفنية الجمالية فإن الشعراء الصوفية نوعوا في أساليب الإبداع العربي معتمدين منهج الإشارة الدلالية في نظرتهم للجمال.

يرى (فراي): (ان الجنس البشري إذ يدرك ان حياة الخيال: هي التعبير الأكثر اكتمالاً عن طبيعته بالذات)[19] فإن هذا التصور يقودنا دون شك الى مصدر الإحساس الجمالي عند ابن الفارض والحلاج وابن العربي اذ قد يسعى الفنان إذا شاء إنَّ يتخذ موقفاً صوفياً ويصرح ان الامتلاء والاكتمال في الحياة الخيالية التي يعيش قد تتصل بوجودٍ أكثر حقيقة وأكثر أهمية من أي وجود نعرفه في الحياة الفإنية، وذلك لكون اللذائذ الصادرة عن الفن تختلف تماماً، وهي جوهرية اكثر من مجرّد اللذائذ الحسّية، فيظهر الجمال الروحي مصوراً في المخيلة الخلاقة، وفي مرآتها الشفافة، أو لم يقل ابن الفارض:

قلبي يُحدثُني بانـكَ متلفي   روحي فداكَ عرفتَ أم لمْ تعرفِ

لم اقض حق هواك ان كنت الذي لم اقض فيه اسى ومثلي من يفي

مالي سوى روحي وباذل نفسه في حب من يهواه ليس بمشرفِ[20]

ومن هنا (حمل الشاعر الصوفي مسؤوليته الكبرى أمام الجمال الكلي، أمام المطلق، فأشواقه تحتدم، وتندفع نحو النوع، ومن النوع تتجه نحو الموجود الكامل الذي يحتضن الوجود)[21].

إنَّ تبدي الجمال الالهي، وموضوعة الحب الالهي من أبرز الموضوعات التي كانت تدور حولهما معاني الصوفية، ومن خلالها تتجلّى الاشراقية التي تتمثل في إنسحاب الأنسان الى داخل ذاته، وحيثما يعيش مع الذات قاطعاً صلاته مع العالم يزيد الانسان حضوراً لذاته، وفي ذاته ويصبح أكثر قدرة على التوغل في اعماق الوجود[22].

إنّ حب المعبود وفيوضات الجمال الخلاق تتراءى في شعر الشعراء العرب المعاصرين ولا سيما في الشعر النسوي كما فعلت نازك الملائكة.




فابتداء من دواوينها الأولى "عاشقة الليل"، و"شظايا ورماد" كانت الشاعرة لما تمتلكه من تكوين نفسي وفكري وفني مرشحة الى غربة شاملة، واغتراب روحي تلغى من خلالهِ المكان والزمان وتغترب فيه عن كل التقييدات التي تاسر حرية الشعر، ومراياه، فجاءت تجربتها الصوفية عبر معاناة ومجاهدة، ومكابدة عمقتها رؤيتها الباطنية للآخرين والوجود، ووثقتها أحاسيسها المرهفة التي كثيراً ما ترحل بعيداً عن ثرثرة الوجود، وضجيج البشر، وصخب النهار، واذا كان الحب المثالي غايتها والحلم المستحيل رائدها. (فإن شاعرتنا لاتحدثنا كثيراً عن تجربتها التي ترقد في أثناء الماضي وتصبغ بلونها الحاضر والمستقبل كله، وهذا مايؤهلها تماماً أن تتحول في الشاعرة الى تجربة صوفية، وبخاصة اذا ما اقترن بذلك التأمل الباطني الذي يرى في الذات وسرّ الطبيعة، هكذا يستحيل الألم والغضب والحزن والاحتقار الى حنين لاهب لاستعادة اللحظة المثالية، وشعور ساحقٌ بالهوّة العميقة التي تفصل المحب عن المحبوب، وهذا هو جوهر التجربة الصوفية[23]، والشاعرة لم تبلغ هذا الشأو دفعة واحدة، بل كانت البدايات مبكرة عندها قدمت في شعرها الأول كونها حسّاً غريباً من سماء غريبة النسمات، تبحث عن افقها في اللازمان واللامكان واللاحدودية، فلا حدود تحجب آفاق الشاعرة واخيلتها، ولا ضجيج يستطيع ان يخرس تغريدها العبقري، ولكي تحطم الحجب بحثاً عن سر الوجود، وملامسة لحظات الكشف الروحي، كان عليها أنْ تكابد صراعاً روحياً وفنياً من اجل لحظة الكشف التي تجمع بين النبي والشاعر[24].

والحق كما قلت ان حس نازك الصوفي في الحب كانت له بذورهُ، فنحن نطالع في قصيدتها (ألغاز) التي نظمتها عام 1947 فيغرقنا حب يتسامى على كلِّ حب تجرّد فيه معشوقها من صفات الآدمية وتخلع عليه أردية سماوية بعد ان ترتقي بهِ الى ماهو أسمى، وتتصل بهِ اتصالاً روحياً مثلما تتصل بالمطلق:

قلبي المجهولُ يحسُّ شعوراً علويا

لاحساً يشبه لا وعياً بشريا

إذ ذاك أحسك شيئاً بشرياً قلقاً

قمةُ احلامي يرفضهُ مهما إئتلقا [25]

ثم تقول وقد أدركت انها الجزء بالكل والأرض بالسماء عبر تهويات روحية:

دعني في ألغازي العليا في أسراري

في صمتي، في روحي في مهمة أفكاري

في نفسي جزءٌ ابديٌّ لا تفهمه

في قلبي حلمٌ علوي لا تعلمهُ[26]

أولم يكن هذا الحلم العلوي الذي فاض بهِ قلب الشاعرة هو، ذلك الحلم الإلهي الذي يتجاوز أحلام أهل الأرض ؟

وفي ديوانها (الذي يأتي ولا يأتي) ترحل الشاعرة صوب السماء في تضرعٍ أيوبيٍّ الرجاء لينقذها من غربتها وشاطيء هواجسها:

ربّاهُ طالتْ غربتي رباهُ

وعرفتُ عبر الليالي (وأرمِ العماد)

عصا سليمانَ على بلاطةِ الزمانْ

وهو عليها نائمٌ

متكيٌ يقظانْ

ينخرُها السوس

فيهوي ميتاً رميمْ[27]




والذي يقرأ نتاجها عبر سنوات العقد الأخير لا يخطئ تلك النبرة الصوفية الاشراقية التي تترقرق في النسيج الشعري، وفي ديوانها يغير الوانه البحر بخاصة إذ تلتقينا نازك الشاعرة المتصوّفة وقد إتخذت من الليل رمزاً لتوحدها ومن خلاله تبدأ رحلتها الصوفية مُغرقة بمجاهدة لا حدود لها، تعبّر الشاعرة خلالها مسالك ومفاوزَ لتصلَ الى لحظة الكشف وتجلّي الوجود المضبب بالاسرار، وكان ليل نازك الملائكة (هذا الزمن المترامي الأبعاد) ملاذ الشاعرة المتوحدة في غربتها، وكانت قصيدتها اللامعة (سنابل النار) رمزاً لتوهج الروح الصّوفية الشاعرة التي احبت مليكها، وارتقت عبرَ رحلة مضيئة لترى مرايا الوجود والموجد من خلال اقترانها بدوائر جعلت منها رمزاً للعنصر الذي يأكل كلَّ ما يقبل الفساد، فيخلَص النفس من أدران الجسد، ويحررها من المادة كما انها العنصر الذي ينطوي على معنى التجدد الدائم، والخصب، والمعرفة، ولذلك فالسفر (النار) إخصاب وتحوّل، وتعرّف، وكشف، وإبداع وخلق[28]

من النيرانِ تبدأُ رحلتي

تنشقُ لي طرقٌ

وتخطف روحيَ الاسفارْ

ففي أغصانيَ النشوى يكادُ يسيلُ نسغُ النارْ[29]

ورحلةُ نازك الملائكة الصوفية هذهِ تنطوي على ثلاثة طرق متعاقبة: او ثلاث دوائر نارية متتابعة ترقاها النفس من الأضيق الى الأرحب، فاذا وصلت النفس الى غايتها اتصلت بالكلّية عن كلّيتها انفصلت، كما قال المتصوفة قديماً[30]، وتمثل طريقة المجاهدة الاولى هوى الشاعرة الحسي الترابي:

حبُ إنسان من الناس

هواه كوكبٌ في مقلتي، في شعري طوق من الآسِ[31]

وترتقي الشاعرة بعد ذلك الى دائرة أخرى أكثرُ إتساعاً حيث حب الأرض، والوطن الغالي وهو هوى كابدته امرأة نقية في وطنيتها[32] صادقة في حسِّها القومي:

انَّ حب الأرضِ تشكيلةُ موسيقى ولينْ

نهرُ ايقاعٍ واجراس حنينْ

وانا في مرجها عصفورُ بيدرْ[33]

ثم ترتقي الشاعرة الى دائرة أخرى تسمو فيها النفس الإنسانية، وتشعر بلحظات متسامية يختفي منها عنصر الزمان والمكان والقيود الآدمية والأشياء، تلك هي اللحظات الشاعرية السماوية التي تحسها الشاعرة وهي في حضرة (الملك القدوس) حبيب روحها، وخالقها، وفي لحظة التجلّي تصيبها وحشة تولدها نقاوة المجهول:

انني اصعدُ للنارِ الى ذروةِ آفاق حنيني

انّني انبذ شكّي وفتوني

والى الشمس، الى اعلى الذُرى

يمتدُّ جذعي وغصوني

حيث القى في المدى وجهُ مليكي

كبياض الثلجِ

كالانجمِ،

كالفلِّ الاقيه مليكي[34]

فالشاعرة انتقلت هنا من الحب الإنساني، وحب الأرض إلى عالمٍ يشبهُ عالم المثل آلافلاطونية ومدنهِ الفاضلة، وذلك بالتوجه صوب المطلق، المتجاوز حب الإنسان




للإنسان، حيث رحاب السماء، وربّ العرش الكريم، وحيث وجهه المقدس فيختفي الزمان تصير الشاعرة في اللازمان، عارية من أثقال الوجود:

بياضُ النارِ يسهرني

ويأسرني

فاخرجُ من كياني ينطوي زمني

واصعد دونما قيد يقيّدني

وارقى في الأعالي دونما بدنِ(35)

وعندما تصل الشاعرة المتصوّفة عبر مجاهادتها المضنية الى مرحلة التاحد، والامتزاج بالروح الالهية حينئذ تعيش عالم الغيب الذي يجمع ما تبعثر من اشتاتها، وفي نشوة إلهية(36) تفتقد حسّها الارضي، وتصبح جزءاً من الذات الالهية لتي تجعلها في الاغتراب المطلق عن كلّ القيود الجسدية والنفسية والفكرية وكذلك القيود المكانية والزمانية:

هوى ملكي(37) يلملم كلُّ اشتاتي ويجمعُني

ويرفعُني

الى أعلى

الى أحلى

الى أعلى وراء مدى لهيبِ النارْ

أغيبُ أغيبُ لا أبصرُ حتى النارْ

ولا اتذكرُ الأشعارْ

أخوض في بريق نهار

ويهبطُ حولَ وعيي، حولَ إحساسي. بياضْ ستارْ

وأفقد عالمي، نفسي، شعوري

عبرَ غاباتٍ من الاقمارْ

وتخبو، لاأراها

تنطوي، تذوي، تغيبُ النارْ(38).

انّ اسراءَ الشاعرة عبر معراج الليل كان يتم في فعل طقسي يكابد فيه الشاعر الأمرين (وعندما ينتهي الإسراء تكتمل الولادة ويهبط الشاعر عائداً إلى الارض، حيث الآخرين، حاملاً علامة الولادة والتميّز: عصا ساحر، وقلب نبي)(39).

واذا كانت قصائد زنابق صوفية للرسول (40) والماء والبارود (41) وميلاد نهر البنفسج (42) ثم دكّان القرائين الصغيرة (43) قد حققت مستوى طيباً في تجربة الاغتراب الصوفي، فقد حققت نازك هذا الالق الشعري المتصاعد، عبر قصيدتها سنابل النار التي استطاعت ان تكون تجربة شعرية نادرة اتسمت بالعمق والشمول.

ان التجربة الصوفية لا تكمن في قدرتها الاعتقادية، بل كونها تمثل خطوات جريئة على مستوى الفكر – (الحريّة) وعلى مستوى المنهج التعبيري – (المسلك الجمالي) الذي عبرت به عن حقلها المعرفي، ولذلك نجد بعض شعرائنا العرب ولاسميا (ادونيس) لم يتخذ من اجوائها العقائدية، وثباتها، وصلابتها على المبدأ والوقوف بوجه السلطان الجائر، انما عدّها اسلوبا تعبيريا جريئاً مرموزاً يبتعد عن الاطر الاسلوبية التقليدية، والثابتة في شعرنا العربي، ولذلك اتخذ من جمالية التوصيف منهجاً، ومرجعا، يقول ادونيس:

(انَّ جمالية التصوف تقوم على التناقض.. أي انَّ الشيء لا يفصح عن ذاته الاّ في نقيضهِ الموت في الحياة، والحياة في الموت، النهار في الليل، والليل في النهار، وهكذا تتلاقى في وحدة تامة الحركة والسكون، والحقيقة والخيال، الغريب




والاليف، والوضوح والغموض، الداخل والخارج، وهي واحدة من الاسس الجمالية في الكتابة الصوفية) [44]

وادونيس نفسه استظهر هذه السمة الجمالية الصوفية في التعبير الشعري معتمداً عنصر الإشارة الإيحائية لهذا المابين يقول:

مزجتُ بين النارِ والثلوجْ،

لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوجْ

وسوف ابقى غامضاً أليفا

أسكن في الأزهار والحجارة

اغيبُ

استقصي

أرى

أموج

كالضوءِ بين السحرِ والإشارة[45]

لقد إستشرف أدونيس من خلال قصيدته قول النفري من فصل المواقف: (... واوقفني في الرحمانية فقال: لا يستحق الرضا غيري فلا ترض انت، فإن رضيتَ محقُتك)[46] .

والقصيدة تنويع على مقولة النفري الشهيرة، (إذا اتسع المعنى ضاقت العبارة)[47]، ولعل كتاب المواقف و(المخاطبات) للنفري في رمزيته الباطنية لمواقف القلب اتجاه المطلق قد استحوذ على تجليات الشعرية العربية المعاصرة، اذا تمثلها الشاعر (محمد جميل شلش) وجعلها نافلة لشعره الصوفي ولاسيما في تلك القصيدة

التي أهداها للفنان المتصوف هو الآخر: (شاكر حسن آل سعيد)، وقد دخل في تناص الرؤيا الحلولية عندما قال:

((أنت – أنا) في لغةِ الصمتِ

فاقبل حضور غيبتي المألوفْ

وأقبل غيابي الحاضر الموصوفْ

بلا هيولى

وبلا نعتٍ

وقوله:

((انت – انا)..

عرفت ان اوغلتَ في متسعِ الرؤيا

عرفت ان اراك في المابينْ

(انتَ – انا)

وجدني صحوتُ في محوين

فضاقت العبارة

وغابت الاشارة

الى ان يقول:

وقفتُ في الحضرة

مسكونا برحمانية عليا

كلمني حضورك الغائب في الابد





فإنكشف السرُ بلا رؤيا

وتمت اللقيا [48]

إنَّ القصيدة في تنويعها على المواقف التجريدية للنفري تقدم ملمحا لسر تجريدات الفنان (شاكر حسن آل سعيد) في لوحاته الشهيرة التي جسّدت موقفه الرمزي تجاه المطلق، والجمال الإلهي الذي تستنطقه اللوحات إذ أنّ الفن يجمع المتناقضات، ويعبر بالمرئيات والألوان عن اللامرئيات من أجل الوصول الى سحر العالم، والى تحريك القوى النفسية في الفرد والى الممارسة السحرية للغة واللون من أجل القبض على الحجر الفلسفي في رؤيا أعماق الوجود اللامتناهي، ومن هنا يقترب الرمز الصوفي من حدود الرمزية السريالية في تعبيرها عن اللاواعي واللامتناهي[49].

ومع كون التصوف تياراً كبيراً، عاماً، فإن لكلٍّ واحد من الشعراء تصوفهُ الخاص بهِ، تحدده أسباب متصله بحياة الشاعر الكبير، وتجاهه الكبير في الشعر، واننا نجد في تصوف الشعراء المعاصرين إنفتاحاً واتحاداً بالتراث الصوفي الديني كما عند ادونيس، إذ يأخذ منهم الاستبطانية، الرمزية ليستحدث من خلال توظيفها وهو ما يثري لغة الشعر ويجددهُ، يقول ادونيس:

واليومُ لي لغتي

ولي تخومي، ولي ارضي، ولي سمتي

فكيف توصل الشاعر الى هذا، واين استكشف هذه اللغة ؟

قلتُ لكم أصغيتُ للبحارْ

تقرأ لي اشعارُها، اصغيتْ

للجرسِ النائمِ في المحار،[50]

ثم يستكمل رحلته الاستكشافية معاً في حركة تمزج بين التصوف والواقعية:

صليتُ

وشوشتُ حتى الحجارْ

وقرأتُ النجومَ

كتبت عناوينها ومحوتُ

راسماً شهوتي خريطة

ودمي حبرها

وأعماقي البسيطة(51)

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل (قد نختلف حول مدى صوفية تجربة أدونيس وواقعيتها، والحق انها تجربة صوفية بقدر ماهي واقعية، على اننا بازاء لغته لن نختلف فلغته جديدة وبكر، لانها تجتمع منها لاول مرّة كل ابعاد التجربة الواقعية اذا صح التعبير انها تتولد نتيجة للحفر والتنقيب في سراديب الواقع. انها لغة تتجاوز الوجود الى اعماقه، وليست الكائنات والظواهر الكونية في منظور الشاعر الا الحروف التي ينسج منها الوجود الكلّي للغة)(52)، ولذلك كثيرا ما يجد من القدرة الثورية على مستوى الفكر والفن لدى (الحلاّج) المتصوف منار ريادة، إذ يقول:

لم يبقَ للآتين من بعيدْ

مع الصدى والموتِ والجليدْ

في هذهِ الارضِ النشورية

لم يبقَ الا انتَ والحضور

يالغة الرعد الجليدية




في هذهِ الارض القشورية

ياشاعرَ الأسرار والجذور.[53]

انَّ المتصوف غريبٌ عن اهلهِ قريب من ربه واغترابه يولّد عنده إحساسا بالحزن الذي يتحوّل من حزن ذاتي الى حزن كوني، وقد تسرب الحزن الصوفي الموروث الى الشاعر المعاصر فسمة الحزن مقيمة عند صلاح عبد الصبور ومحمد الفيتوري، واذا وقفنا على شعر الفيتوري نجد حزنه عميقا نشعر به الاخفاق العاطفي، والإحساس بالغربة [54].ونستشف حزنه وتوجه الصوفي بصورهِ الرمزية الاشارية، يقول في (منلوجات صوفية):

نهرُ فاغتسلْ ايّها المغتسلْ

آية العاشقِ الفرد ان يمتثلْ

ولقد يصل الماءَ او لايصلْ

والمدى نجمةٌ في المدى ترتحلْ

فاسقهم منك في روحهم تشتعلْ

وامشي تحتَ حوائطِهم تكتملْ

ثم يقول:

((كُنْ شريكي اهتك جواهرَ قلبي

أو كن قتيلي

انَّ في شفتيك دمي

أو رحيلي[55]

وقوله:

الرمادُ رمادي يانهرُ دجلة

والرأس رأسي، ياسورَ بغداد

صرتُ وحدي في الناس مليون نخلة

كلّما قطعوني أزداد.[56]

وهي تنويعات على مرايا اضطهاد الحلاج الذي لم يمت، وانما أصبح رمزاً للشهادة لانَّ الموت حين يصير دليل البراءة الوحيد حينئذ تفقد الحياة قيمتها ويصبح الموت هدفاً، ومن هنا حقق الشهداء وأصحاب القضايا العادلة صورة المثل الاعلى، فاشتعلت في نفوسهم فكرة الخلود.

والفيتوري يوظّف عالم التجربة الصوفية على مستوى الفكر للتعبير عن ظمأ الروح، وشوق النفس الى التحرر، واطلاق الهيامات باتجاه معشوقها الفرد الصمد، يقول:

منذُ انْ مسّني ... ومضى

تاركاً كنزهُ في فمي

خلصت شهوتي

فهي موج نفيء اليهِ

واجنحةٌ من صبابه.[57]

فالشاعر قبالة صوت الوحي وقد انزل عليه سكينته ثم اباح له العشق الذي يتماثل في تجلّيات المابين الغياب والحضور، والظهور والاحتجاب:

كان الحضور الجميلُ احتمالا

وكان كمال الكمال اختلالا

وجردني من سحابته ذات يوم وقال:

احتجبْ

فالتواصلُ غيرُ الوصولِ

والتماثلُ بعض الدنو الخجول.[58]

فالشاعر هنا يعي ذاته الانسانية، ويعي عظمة خالقه، وانَّ مبلغ الاتحاد التام على طريقة الحلاج لا يمكن ان تتم، فثمة فرق لا يمكن ان يجمع بين العبد والمعبود، وانَّ اعلى درجات تكريم الانسان من قبل الله هو عبوديته التي تمنحه مقاماً رفيعاً عند ربهِ دون ان تمتزج بالمخلوق، ومن ثم فإن وحدة الوجود عند الشاعر المعاصر فيها نظر وجودي واعٍ لا يلتبس.

وكون الرمزية ابرز أساليب الشعر المعاصر التي تسترفد بمعين الصوفية، فقد تتبدى الصوفية على لغة الطير، اذ يوظف الشاعر محمد الفيتوري شفافية الروح التي يحملها الطير في قوله تعالى (يسّبح لله ما في السموات وما في الارض له الملك وله الحمد)[59]، فيضع على لسان الطير لغة ترتل بتسابيح لمعبودها، وتتوهّج بصوفية النغمات.

فالفيتوري في قصيدته(اوراق طائر الليل) صّور حاله المغتربة، فالطير ذات الشاعر الغريد بذكر الله، الحزين بانتظار لقائه، وان جناحي الطير انما هما رؤاهُ المحلقة في عالم المطلق، والفيتوري يبني رؤاه الصوفية على مبدا الحكاية[60] كما فعل العطار في منطق الطير، ويصوغ شعره بلغة السرد والحوار مرتشفا من لغة الصوفية واصطلاحياتها بالعشق الالهي، والجمال الرباني، ومن ايقاعات شعرهم

كان يصوغ تراتيل روحٍ غابت في فضاءات خالقها، حيث مطلق الجمال والكمال، في التوحّد والصيرورة:

مرّغت منقارها انثى العصافيرِ
على الحائطِ حُزناً
ثم قالت للذي استغرق في حبوته الكبرى
إذا لم تعد الآنَ
فلن اغفر للموتِ
ولن اغفر للموتِ
ولن اغفرَ للحبِّ
ولن اغفر للغفرانِ
واختالتْ،
وقالتْ: ... ليكن
وليسكر القاتلُ بالموتِ
فإني بك سُكري
خمرتي حبك لا الخمرُ
وأزهار الإلوهيةِ
تنمو في بساتينِ خيولي
فإنا منكَ
وهذا آلافقُ الرائعُ
فيضٌ من جمالي (61)




من هنا يتحقق للفيتوري ضربٌ من وحدانية الخلق التي تتجلى في وحدانية الخالق او وحدانية الخالق في المخلوق.

انَّ التجربة الصوفية قد أمدت الشاعر العربي المعاصر بعناصر للوجود وحققت له ضرباً من إتصال الذات بالوجود ، وبالمطلق وعلى مستوى التعبير فقد حققت لهُ رافداً من تجاوز السطوح والمألوفات والاتجاه صوب الجديد الموحي والعمق المعّبر عن كنز خفي، ويمكننا ان نتلمس لمفهوم المطلق (الله والوجود) في الرؤية الصوفية (مظهران: ظاهر، خارج وداخل شعور ولا شعور الظاهر واضح، عقلي، والباطن خفي، قلبي المطلق يشكّله الباطن مجهول لا يعرف، سرٌّ دائم وهو بشكله الظاهر معروف وحاد للاشياء كلها)[62] لذلك نزع الشاعر العربي المعاصر الى هذه الرؤيا للوجود المكثفة للوجود لتختصر الطريق الى هذا الكنز الخفيّ، وسر الديمومة والبقاء، بيد ان الطريق الى هذه الرؤيا (الحريّة) التي دافع عنها المتصوّف في موروثنا العربي الاسلامي التي ينشدها شاعرنا المعاصر صارت حلماً استشرفياً.

(لقد إلتفت المتصوفة الى انَّ الحريّة الحقيقية هي أن لا يملكك شيئ ولا تملك شيئاً، وكانت الحريّة اثمن ما في الوجود بالنسبة اليهم فالمتصوف لا يملك غير حريته والنور الذي يمتليء به قلبهُ)[63].

وعلى الصعيد الابداعي فإن الفنان يستخرج تكويناته الفنية الجديدة من الواقع بكل جمالاته ونفاياته تجد نقاء الصوفية صورة مثلى للتحوّل المتسامي، المبدع الذي يتحول فيه القبيح الى مليح.[64]

حقاً انّ المتصوفة والعرفانيين قدّموا لنا فضيلة عدم الانحناء امام السلطان الجائر، ولم تغرهم في ذلك المغريات المادية والاجتماعية لانهم نذروا انفسهم لقضية الاتحاد في عبوديته الالهية متحررين من كل اشكال العبودية في الارض، والشاعر المعاصر يلتقي هنا برمز الصوفي الذي يدعوه الى التحرر الفكري والفني في اطار حضارة تتطلب جراة الطرح بوصفها رسالة ثورية، وتجديد الابداع لتكون صورة عصر وممثلة لوجهِ متطلع، من هنا فإن اتحاد الفنان باللوحة او القصيدة هو حالة من

حالات الوجود والانعطاف التي تولد مع الولادة الابداعية المنتجة التي تتحول فيها اللوحة والقصيدة الى ميدان الرؤيا[65]، كما يتوحد الصوفي مع مثله محاولاً الامتزاج بعوالمه.

ولهذا السبب تشبث الشاعر المعاصر بالتجربة الصوفية مضموناً وتعبيراً عن هموم العصر، متخذاً من موضوعه (الحلاج) وعذاباته ورموزهِ ثيمة للتعبير من خلال التقنع بها للدلالة على جرأة الطرح، وصدق المبدأ ليشع رمزاً نضالياً، وهو ما وسع هذا الرمز الكبير في دائرة التوظيف للرمز الاستشرافي، التاريخي، فقد عني به الشعراء الكبار: صلاح عبد الصبور وامل دنقل، وادونيس والبياتي، كل بحسب خصوصيته وتجربته الوجودية والانسانية.

فصلاح عبد الصبور يقول:(وجدت قضية خلاصي الشخصية في الحلاج، إذ ليس الحلاج عندي صوفياً فحسب ولكنه شاعر ايضا، والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعثان من منبع واحد وتلتقيان عند نفس الغاية وهي العود بالكون الى صفائه وانسجامه بعد ان يخوض غمار التجربة كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة وحيرتهم بين السيف والكلمة) [66].

وكانت مسرحية صلاح عبد الصبور (مأساة الحلاج) معبّرة عن الايمان العظيم الذي بقى له نقياً لاتشوبه شائبة وهو الايمان بالكلمة[67].

اما لماذا اتخذ عبد الوهاب البياتي من شخصية (الحلاج) قناعا رمزيا له فذلك يكون رمز (الحلاج يمتلك خصوصية التجربة الشعرية والوجودية إذ أنّ كلَّ السمات الاساسية للمتصوف والثوري تتوافر في شخصية الحلاج الغريبة، لذلك اقام البياتي تجربته الرؤيوية الشعرية على هذا الرمز، وأطال في محاوراته وتنويعاته مع هذه الشخصية المكابرة، القوية ليصل من خلالها الى ذروته المحورية، وهي قضية الموقف الانساني، وذلك لان البياتي يرى في الحلاج صورة لكلِّ الشهداء والاحرار في التأريخ[68]، فهو يقول على لسان الحلاج:




لماذا تأكل لحمي قطط الليل الحجريّ الضارب في هذا النصفِ المظلم من كوكبنا

ولماذا صمت البحرْ ؟

والانسان المفعم موتاً هذا المنفى ؟ هذا عصر شهود الزور

وهذا عصر مسلات ملوكِ البدو[69]

وفي هذه اللهجة الناقدة المتسائلة عن سر عيوب الانسان، وسر الصمت المطبق يقول:

اقرّبُ وجهي من وطنِ الشعر أرى

آلاف التعساء المنبوذين وراء الاسوار الحجرية

في منتصف الليل يطيب النجم القطبي، وينبحُ كلب

قمر الموت لماذا ياأبتِ صمت الانسان؟[70]

ولما كان الشاعر يمتلك حسّاً ثورياً ونقدياً في زلزلة القيم البائدة، واستجلاء امراض العصر فقد اتخذ من فكرة التصوّف صوفيته الثورية، وهي عند البياتي قائمة على النقد الاجتماعي للظواهر الطبقية الشاذّة، والاستغلال، والابتزاز، فالبياتي يلبس قناع مرموزه (الحلاج) ويتحدّث باسمه، لاغياً السمات الذاتية والغنائية التي تبنتها القصيدة العربية ففي قصيدته الشهيرة (عذاب الحلاج يقدّم سيرة ذاتية لعذابات الحلاج وصلبه مستشرفاً من خلال رمزهِ واقع الامة ومصيرها، يقول في (رحلة حول الكلمات) لسان الحلاج:

ما أوحشَ الليل اذا ما انطفأ المصباحْ

واكلت خبز الجياع الكادحين زمرُ الذباب

يامسكري بحبهِ

محيري في قربهِ

يامغلقَ الابواب (71)

ولكون الصوفية الثورية تتحدى جور الحكام فإن الشاعر أراد أن يكون هذا التحدي غير مشفوع بغرض شخصي، ومصلحة ذاتية، فعرض للرؤيا الصوفية التي طرحها الحلاج في المحاكمة يقول:

بحتَ بكلمتين للسلطانْ

قلتُ له جبانْ

قلت لكلبِ الصيد كلمتين

ونمتُ ليلتين (72)

والحلاج كان يدافع عن الفقراء والمساكين وغيرهم من الوجودات الاجتماعية المصروعة والبياتي في اشاراته الصريحة للمضمون الاجتماعي للثورة يقدم ما كان الحلاج يغذيها بشكل أو بآخر:

الفقراءُ اخوتي

يبكون فاستيقظت مذعوراً على وقع خُطا الزمانْ

ولم أجد الا شهود الزورِ والسلطانْ

حولي يحومون، حولي يرقصون: انّها وليمةُ الشيطانْ(73)

والحق انَّ صوفية البياتي تمتلك الرؤيا الوجودية، فهي اذن صوفية وجودية يدعو من خلالها الى الاصغاء الى وقع التغيرات المصيرية في حركة الزمان الانساني، وفي التأريخ، من خلال استبصار عالٍ، ثم القدرة على تحّمل العناء تماما كما حصل لدى الحلاج الذي أوقع به القتلة في وليمة القتل.




والمتصوفة جمعوا بين حرية الابد ووحدة الوجود، وهي انتباهةٌ لمّاحة تنسب الى محيي الدين بن عربي، وترتد في اصولها إلى الحلاج، (74) متضمنة فهماً موسعاً للحرية وقد ظهرت جلية في الشعر البياتي على لسان الحلاج:

أنا هنا بلا اسمال

حرٌّ كهذي النار والريح انا حرٌّ الى الابدْ

ياقطرات مطر الصيف ويامدينة ما عاد منها

ابداً أحدْ

موعدنا الحشرُ فلا تداعبي قيثارةَ الجسدْ

أوصال جسمي سمادْ

في غابةِ الرمادْ (75)

إلى ان يقول مستشرفا عالم الغد، حيث الشهداء لا يموتون

ستكبر الغابةُ، يامعانقي

وعاشقي

ستكبر الاشجارْ

سنلتقي بعد غدٍ في هيكل الأنوارْ

فالزيتُ في المصباح لن يجف، والوعد لن يموتْ

والجرحُ لن يبرأ، والبذرة لن تموتْ (76)

من خلال وقوفنا على الرؤيا الصوفية للشعرية المعاصرة يتضح لنا أن أهمية التصوف تتمثل اليوم في كونه نزعة حدسية، كشفية، فهو من هذه الناحية وثيق الصلة بالفن في مفهومها الحديث، واذا كان التصوف الاسلامي قد قصر عن إبداع

شعر متميز الا قليلهُ، بحكم المرحلة التاريخية التي عاش فيها فإنه يستطيع اليوم إذا ما فهم فهماً عصرياً عميقاً ان يسهم في تطوّر مفهوم الفن الحديث بوصفهِ كشفا متوهجاً لجوهر الحياة وجمالها [77]

ولعل ابرز مظاهر التجربة الصوفية في الشعر العربي المعاصر تتمثل في الحزن العميق، الهادىء، المتطوّر عن الحزن الرومانسي القديم، ولعل في تجربة الفيتوري، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي خير شواهد ثم يأتي ارتباط الشاعر المعاصر بالرموز التراثية المثقلة بالتضحية والفداء وارتياد الشاعر الجديد لعالم الارواح وسمة الخلود فيها فالشاعر المعاصر يشعر بالحاجة للاتحاد بالصوفي الشهيد في تراثنا العربي الاسلامي كالحلاج، والسهروري وابن الفارض وسواهم كثيرون إذ أنّ اتحاد المعاصر بالاصيل من هذه الرموز على نحو مجازي، أو حقيقي يمثل صورة الاعتقاد بنموذج صورة البطل الثوري.[78]

كان لتوق بعض شعرائنا كمحمود البريكان وخليل حاوي والبياتي، وادونيس وعبد الصبور الى الانفتاح على قضيتين كبيرتين: احدهما القضية الوجودية الكيانية، والاخرى الكونية الميتافيزيقية وقد حقق لهم مبدأ الحلول الصوفي هذا التوق، ولذلك نجد ان الحلولية الكونية من مثل معانقة الشاعر للكون أو اتحاد الشاعر والارض الحبيبة، أو فناء المحب في المحبوب وسواها[79] وهو ما ضرب على جذورها شاعرنا العربي المعاصر طويلا.

ولما كان الشعر هو نقطة الجمع، أو الوسيط بين عالمي الحقيقة والخيال الماضي والمستقبل، التوقع والاستحالة، فقد وجد شاعرنا العربي المعاصر في التجربة الصوفية قدرته على (اكتشاف منطقة المابين، الظل والضوء، بين الليل والنهار، بين الحقيقة والخيال، وهي منطقة شبحية يلوذ بها الشاعر من الموت ويحتمي من جبروته)[80].



وقد ساهمت التجربة الصوفية لدى الشاعر المعاصر ببلوغ مرحلة التسامي ضد الصدمات العاطفية والغايات الذاتية والدخول في عالم التوحد مع موضوعية الجوهرية الذي يتعامل معه في عوالم وعيه ولا وعيه، محققا بذلك ضربا من إشباع ظما النفس لمعانقة المتوقع الذي يأتي ولا يأتي، الحلم المستحيل، والامل المطلق كما فعل ادونيس والبياتي في الكثير من قصائدهما ذات التنويعات الفكرية والفنية في الرؤيا الصوفية.

الهوامش

1. (المواقف والمخاطبات) – قراءة في شعرية النص الصوفي، ناهضة ستار عبيد، بحث مقدّم الى المؤتمر العلمي الثالث لجامعة القادسية، آب / 1999، ص1.

2. لعل كتابات ابن عربي، ولا سيما الفتوحات المكية، وترجمان الاشواق، ابرز المراجع الثقافية للاطلاع على التجربة الصوفية.

3. يعد (الحلاّج) من اخطر الرموز الصوفية واكثرها شيوعاً في القصيدة المعاصرة، بل مثلت مأساته الدرامية في المسرح، تنظر: مسرحية الحلاج (لصلاح عبد الصبور) على سبيل المثال، كذلك نجده ابرز ملمح للرمز التراثي في الشعر العربي .

4. ينظر تقديم حسب الشيخ جعفر في ديوانه: الطائر الخشبي، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث (18) 1972، وزارة الاعلام، بغداد ص/7 .

5. الصوفية في الإسلام، المستشرق د . ر. أ. نيكلسون، ترجمة نور الدين شريبة، منشورات مكتبة الخانجي، القاهرة، 1958، ص/78

6. المصدر نفسه والصفحة .

7. إسهامات العرب في الفكر الاجتماعي، الدكتور معن خليل عمر، مجلة آفاق عربية العدد 8، السنة 8، 1983، ص/109.

8. المواقف والمخاطبات، قراءة في شعرية النص الصوفي، ناهضة ستار، ص/14، مصدر سابق.

9. النظام والكلام، ادونيس، مصدر سابق، ص/67

10. الصوفية في الاسلام، د. ر. انيكلسون، ص/72.




11. المصدر نفسة والصفحة.

12. (فالوارد) ما يرد على القلب من خواطر محمودة بلا تعمد، (والتجلّي) هو ان ينكشف للقلب من انوار الغيوب، (والحال) ما يرد على القلب بلا تعمد، أو احتلاب، (والرمز) معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظهر الا الى اهله، (والغشية) غيبة القلب بما يرد عليه، (والوجد) مصادفة القلوب وصفاء ذكر كان عنها مقصود، والعارض ما يعرض للقلوب والاسرار والنفس والهول (ينظر حياتي في الشعر، ديوان صلاح عبد الصبور المجلد الثالث: ص/186 مصدر سابق

13. تنظر: سلطة الحرف في ملكة التعبير الادبي (مقال) د. سلام كاظم الأوسي، جريدة القادسية، العدد5930، 21/شباط /2000.

14. ينظر: الشعر في مملكة الروح (دراسة في شعر التصوف)، د. سلام كاظم الأوسي، المؤتمر العلمي الثالث في جامعة القادسية، اب 1999. وفيها عرض مكثف للطرق القلبية للمتصوفة.

15. ينظر: الزمن في شعر الرواد، د. سلام كاظم الأوسي، وينظر منه البحث الخاص بـ(الزمن الصوفي) ص/20- 24 مصدر سابق.

16. إسهامات العرب في الفكر الاجتماعي د. معن خليل عمر، افاق عربية، مصدر سابق،ص/109- 110.

17. اتجاهات الشعر العربي المعاصر د.إحسان عباس سلسلة، عالم المعرفة، الكويت، شباط 1978، ص/208.

18. ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مصدر سابق ص208.

19. نظرية البنائية في النقد، د صلاح فضل، ص/108- 109 مصدر سابق.

20. ديوان: ابن الفارض، الشيخ شرف الدين ابن حفص عمر المشهور بابن الفارض، صححه وطبعه د.ابراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 1985، ص 89.

21. نقاط التطور في الادب العربي، د. علي شلق، ص/158 مصدر سابق .

22. الصوفية والسريالية، ادونيس، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 992، ص54.

23. الرؤيا المقيدة (دراسات في التفسير الحضاري للادب)، د. شكري عياد المؤسسة المصرية العامة للكتاب، 1978، ص89.

24. واقع القصيدة العربية الدكتور محمد فتوح احمد، دار المعارف المصرية، القاهرة، ط1، 1984 . مبحث:(مرايا الشعر) ص140.

25. ديوان نازك:(شظا يا ورماد)، قصيدة الغاز، 2: 99- 100.

26. ديوان نازك: شظايا ورماد، قصيدة الغاز 2: 100.

27. ديوان نازك: "الذي يأتي ولا يأتي قصيدة الحجر" 2: 110

28. نازك الملائكة:(الانسانة والشاعرة)، مجموعة دراسات، مبحث (رمزية الليل – قراءة في سفر نازك الملائكة، د. جابر عصفور كتاب تذكاري)، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت 1983، ص513

29. ديوان (يغير الوانه البحر) نازك الملائكة ط1، وزارة الثقافة، ص121 .

30. نازك الملائكة (الانسانة الشاعرة) ص186.

31. ديوان: (يغير الوانه البحر) ص122.

32. كل الذين التقيتهم من الاساتذة الذين عايشوا نازك الملائكة (اساتذة وزملاء وتلاميذ اكدوا وطنيتها الصادقة وإحساسها القومي وصدقها في




التعامل مع حضارة الامة وتراثها، منهم د.احمد مطلوب والفنان الراحل فائق حسن.

33. ديوان: يغير الوانه البحر، قصيدة (سنابل النار) ص129.

34. ديوان:يغير الوانه البحر، قصيدة سنابل النار ص134.

35. نفس المصدر السابق، ص138.

36. ان (الصوفي في حال إستغراقه (توحده) في حب الله يدرك نوعاً من المعرفة ومن اللذة لا عهد لغيره بها، فهو في حال الحب يعرف محبوبه، وفي حال المعرفة يحب معروفه) (الاغتراب في الاسلام) د. فتح الله خليف، مجلة عالم الفكر المجلد العاشر، العدد الأول، وزارة الثقافة الكويتية سنة 1979 ص95 .

37. تعني الشاعرة بكلمة (مليكي) أو (ملكي) الله تعالى لورودها صفات لله في القران الكريم (عند مليك مقتدر) و(هو الذي لا اله الا هو الملك) ينظر: هامش ص199، من ديوان الشاعرة (يغير الوانه البحر).

38. ديوان (يغير الوانه البحر)، ص140.

39. نازك الملائكة (الانسانة الشاعرة) في بحث: (رمزية الليل) د. جابر عصفور، ص520 .

40. وانت تقرا قصيدة زنابق صوفية للرسول (تشعر على الفور بما يشبه جذبة الوجد الصوفي)، وفي ترديد اسم الرسول ترديدا ايقاعيا باجواء الذكر والدندنة الصوفية: احمد، احمد – انا وانت، الطبيعة، البحر .. جو معبد – شمعة نذر في خاطر المرتقى تتوقد / والله في حلمنا المورد / شباك عسجد (تنظر القصيدة في ديوان (يغير الوانه البحر)، ص65- 73).

41. وفي قصيدة:(الماء والبارود) تشعر بانها تسمع تعويذة غنائية باسم الله، تنبت الزروع، وتطهر الارواح، انظر القصيدة في ديوان (يغير الوانه البحر)، ص50 وما بعدها .

42. اما في قصيدتها ميلاد نهر البنفسج فتقدم رحلة مضنية للشاعرة تبحث عن وجه حبيبها الضوئي، وتحدق بشعاع القصيدة، وبالشوارع والمزارع، وتحسب ان وجه حبيبها موزع في كل موجوداته، وفي لحظة الانكشاف توقن انه حقا مصدر الوجود الجميل، ومن ضوء وجه يطلع فجر القوافي العنيدة / كلؤلوة في الظلام فريدة، تنظر: القصيد في ديوان "يغير الوانه البحر "ص108 –114 .

43. تنظر القصيدة في ديوان يغير الوانه البحر، ص74 وما بعدها وهي تصور حكايتها في البحث عن قران تهديه الى حبيبها قبل سفره ليدفع عنه كل مكروه. وكم تمني نفسها بشراء من سوق القرائين(في مندلي)، لكنها عبثا تبحث عنه، فقد سافر حبيبها دون ان تجد ما يدفع عنه الشر ويحيي الذكر انها رمزية لضياع الايمان في نفس الانسان المعاصر تجلى لشاعرية نازك: ضاع مني مندلي / ضاع، لا القران، لا الاشذاء لي، ما الذي بعد عطوري، وقرائيني تبقى . تنظر القصيدة في الديوان ص83).

44. الصوفية والسريالية، ادونيس ص/141 مصدر سابق .

45. ديوان (كتاب التحولات والهجرة في اقاليم الليل والنهار). المجموعة الشعرية الكاملة، ط4 دار العودة بيروت، 1985 قصيدة الاشارة: 140 / 440 .

46. ينظر (المواقف والمخاطبات)، محمد بن عبد الجبار الحسن النفري تحقيق ارثر اريري، صور عن مطبعة دار الكتب المصرية يالقاهرة 1934 ينظر (موقف العظمة).

47. ينظر ديوان كتاب التحولات والهجرة، اودنيس،ص/36 .




48. من تجليات الفري في كتاب المواقف والمخاطبات، محمد جميل شلش مجلة أقلام العدد (2) 1999، ص54 –55 والقصيدة مهداة إلى الفنان (شاكر حسن ال سعيد).

49. ينظر تمييز ادونيس بين الحدود الفاصلة بين الصوفية والسريالية وجوانب التقاؤهما، اذ يرى ان السريالية صوفية وثنية او بلا اله وغايتها التماهي مع المطلق، وبان الصوفية سوريالية تتقدم على البحث عن المطلق، وان كليهما يعتمدان الدخول في استبطان الوجود، والإنسان، والفن بالشكل، والأسلوب، والرمز، والإشارة، بل تعد الإشارة هي المدخل الرئيس لفهم الصوفية والسريالية (ينظر الصفحات 16- 23 من السريالية والصوفية /مصدر سابق.

50. ديوان: أغاني مهيار الدمشقي، ادونيس، قصيدة (ساحر الغبار) ص/81.

51. ديوان: كتاب التحولات والهجرة، ص/34، ادونيس.

52. قضايا الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، ص/184، مصدر سابق.

53. ديوان: اغاني مهيار الدمشقي قصيدة (الحلاج)، ادونيس مطبعة حايك وكمال بيروت – لبنان 1970 ص/206- 207.

54. ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. احسان عباس، ص /210 مصدر سابق.

55. ديوان الفيتوري (شرق الشمس .. غرب القمر)، دار الشروق، بيروت، ط1992، ص/154.

56. المصدر نفسه، ص/155.

57. المصدر نفسه: ص/155- 156.

58. ديوان الفيتوري (شروق الشمس .. غرب القمر) قصيدة (ذات مساء .. ذات صباح)، ص/77- 78.

59. ديوان الفيتوري (شرق الشمس .. غرب القمر) دار الشروق، بيروت، ط1، 1992 ص/154

60. سورة التغابن آية (1) وثمة ايات تحدثت عن سجود الموجودات، وهي كثيرة منها سورة النحل: الاية /49، وسورة الرحمن: الاية /6 (واود ان الفت النظر الى دراسة مفهوم لغة الطير عند المستشرق (روني غستور، ترجمة وتقديم فاطمة صيري، مجلة التراث العربي دمشق العدد 9 لسنة 1982.

61. ينظر (رمز الطير في الحكاية الصوفية) د. فائز طه عمر مجلة الطليعة الادبية (201) لسنة 2000 ص/9- 100 .

62. ديوان (شروق الشمس .. غروب القمر): الفيتوري، ص 88- 89 مصدر سابق، وتنظر: بنية البرد في الحكاية الصوفية، د.ناهضة ستار ففيه استقصاء الوظفية الحكاية الصوفية واساليبها .

63. الصوفية والسريالية /، ادونيس، ص 44 مصدر سابق .

64. الالتزام والتصوف في شعر البياتي، عزيز السيد جاسم ص229 .

65. ينظر: المصدر نفسه والصفحة .

66. ديوان: صلاح عبد الصفور (حياتي في الشعر، 3 / 218 –291 .

67. ديوان: صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر)، ص218 –219 المصدر نفسه، 220/3 .

68. التصوف والالتزام في شعر البياتي، ص / 237، مصدر سابق .




69. ديوان البياتي (قمر شيراز) ط3 دار العودة بيروت 1979 وقد طبع بمفرده 1976 تنظر: 442/3 قصيدة المحاكمة .

70. ديوان البياتي (قمر شيراز)، ص /443 وما بعدها .

71. ديوان البياتي (سفر الفقر والثورة، قصيدة (عذاب الحلاج، دار العودة بيروت، 1971، 11/2.

72. المصدر نفسه، 15/2 .

73. ديوان البياتي: (سفر الفقر والثورة) قصيدة الحلاج)، 15/2 .

74. ديوان البياتي / 19/2 .

75. المصدر مفسه والصفحة

76. المصدر نفسه، 20/2 .

77. الشعر الصوفي، د عدنان حسين العوادي، دار الشؤون اثقافية العامة وزارة الثقافة والاعلام بغداد، ص/270 .

78. ينظر:اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. احسان عباس، ص/208 مصدر سابق .

79. المصدر السابق، ص/209 ويمكن ان نلتمس هذا الحس الصوفي في الشعر الفلسطيني بخاصة في تعامل شعرائه مع قضية ارتباط المعشوق بالارض والحبيبة الى درجة الحلول الصوفية وهذه فكرة صوفية صرفة تنطلق من توكيد الصوفي او الوجود الحق او الموجود الواحد الاحد الذي يضم في حضنه الموجودات وفي امكان الاتصال به اتصالا متفاوتا في المراتب حتى يصل الى مرتبة الاتحاد التام ولا يبقى الا هو ومن هنا كان طريق التصوف سلما تصاعديا ذا درجات نهايتها عند الذات العليا وكان سفرا يرعى في

معـارج حتـى ذروة الاتحـاد (اسـهامات العـرب في الفكـر الاجتمـاعي، د معن خليل عمر، ص/109 .

80. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د احسان عباس،ص /209، مصدر سابق

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

1. إتجاهات الشعر العربي المعاصر د. احسان عباس، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، شباط 1978.
2. أسئلة الشعر، منير العكش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.
3. الالتزام والتصوّف في شعر البياتي، عزيز السيد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990.
4. الشعر العربي المعاصر، د.عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط2، 1972.
5. حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 1977.
6. الرؤيا الابداعية في شعر البياتي، عبد العزيز شرف، دار الحريّة للطباعة، بغداد، 1972.
7. الرؤيا المقيّدة، د.شكري غياد، المؤسسة المصرية، القاهرة، ط1، 1984.
8. ديوان ابن الفارض، الشيخ شرف الدين المشهور بابن الفارض، تصحيح وتقديم د.ابراهيم السامرائي، دار الفكر، عمّان 1985.
9. ديوان: أغاني مهيار الدمشقي، ادونيس (علي احمد سعيد). مطبعة الحائك وكمال، ط2، بيروت، لبنان، 1970.
10. ديوان: شرق الشمس غرب القمر، محمد الفيتوري، دار الشروق، ط1، بيروت، 1985.




11. ديوان: الطائر الخشبي، حسب الشيخ جعفر، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث (88)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1972.

12. ديوان عبد الوهاب البياتي، 3 مجلدات، بيروت، ط3، 1979، ويتضمن الدواوين المستخدمة في البحث الاتية:

1. ديوان: ملائكة وشياطين 1950
2. ديوان: اباريق مهشمة 1954
3. ديوان: سفرالفقر والثورة 1965
4. ديوان: الذي يأتي ولا يأتي 1966
5. ديوان: الكتابة على الطين 1970

13. ديوان البياتي، قمر شيراز، دار العودة، بيروت، ط3، 1976.

14. ديوان نازك الملائكة، (مجلدان)، دار العودة، بيروت، 1968. وبضمنها ديوانها: شظايا ورماد

15. ديوان: يغيّر الوانه البحر، نازك الملائكة، منشورات وزارة الاعلام العراقية، ط1، بغداد، 1977.

16. الشعر الصوفي، د.عدنان حسين العوادي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1979.

17. الشعر العربي المعاصر، د.عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط1972،2.

18. الصورة الشعرية واستيحاء الالوان، د.يوسف حسن نوفل، دار الاتحاد العربي للطباعة، ط2، القاهرة، 1985.

19. الصوفية في الاسلام المستشرقة د.ا.نيكلسون. ترجمة: نور الدين شريبة، منشورات مكتبة الخانجي، القاهرة، 1958.

20. الصوفية والسريالية، ادونيس، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

21. المواقف والمخاطبات، محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، تحقيق، آرثر اربري، صورة منه مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1934.

22. المجموعة الشعرية الكاملة. ادونيس، ط4، دار العودة، بيروت 1985 وبضمنها ديوان (كتاب التحولات).

23. نقاط التطور في الشعر العربي. د.علي شلق، دار القلم، بيروت، ط1، 1975.

24. النظام والكلام، ادونيس، دار الاداب، ط1، بيروت، 1993.

25. نظرية البنائية في النقد الادبي، د.صلاح فضل، مكتبة الانجلو المصرية، مطبعة الامانة، 1978.

26. نازك الملائكة الانسانة والشاعرة، مجموعة دراسات، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1983.

27. واقع القصيدة العربية، د.محمد فتوح احمد، دار المعارف المصرية، القاهرة، ط1984،1.




الدوريات والصحف:

1. اسهامات العرب في الفكر الاجتماعي، د.معن خليل عمر، مجلة افاق عربية، العدد (7،8). 1983.
2. رمز الطير في الحكاية الصوفية، د.فائز طه عمر، مجلة الطليعة الادبية، العدد (1،2) السنة 2000، بغداد.
3. سلطة الحرف في مملكة التعبير الادبي، د.سلام كاظم الاوسي، مقال، جريدة القادسية العدد (5930)، 21،شباط،2000 م.
4. الاغتراب في الاسلام، فتح الله خليف، مجلة عالم الفكر، العدد (1)، وزارة الثقافة، الكويت، 1979.
5. مفهوم لغة الطير، المستشرق روني غستور، ترجمة فاطمة صبري، مجلة التراث العربي، دمشق، العدد (9) لسنة 1989.
6. من تجليّات النفري في كتاب المواقف والمخاطبات، شعر محمد جميل شلش، مجلة (الاقلام) العدد (2)، 1999.

الرسائل الجامعية:

1. الزمن في شعر الرواد، سلام كاظم الاوسي، رسالة ماجستير مكتوبة بالالة الطابعة (الاوفسيت)، بغداد، كلية ابن رشد، 1990.

البحوث:

1. الشعر في مملكة الروح (دراسة في شعر التصّوف)، د.سلام كاظم الاوسي، المؤتمر العلمي الثالث، بجامعة القادسية، أب، 1999.
2. المواقف والمخاطبات، قراءة في شعرية النص الصوفي، د.ناهضة ستار عبيد، المؤتمر العلمي الثالث، لجامعة القادسية، اب، 199



الرؤيا والتشكيل
في
الشعر العالمي المعاصر

الرؤيا والتشكيل في الشعر العالمي المعاصر

اولاً: تحديد المصطلحات

-1-

(الرؤيا)

القراءة التفسيرية لمفهوم (الرؤيا) في معجمات اللغة العربية تفصح عن معان، ودلالات تنطلق من بؤرة واحدة، هي ارتباط مصطلح الرؤيا بالعقل واعياً أو غير واع بوصفه رافداً له، ومنبعاً لدلالاته المعنوية، و(الرؤية) تعني العين الباصرة في معاينتها للشيء، (رأيتُ) الشيء (رؤية) ابصرته بحاسة البصر[1]، فالرؤية ابتداء: حسية، بصرية، تتناول النظر إلى الشيء واظهاره كما في الرؤية، أو مبطناً كالرياء، واشتقاق (الرؤية) من (الرأي) وهو العقل والتدبر، ولا شك في ان مصدر الرأي هو البصيرة والحذق بالأمور، وتنطلق الرؤية من هذا التعقل، ورائدهُ العقل والرؤية (الفكر والتدبر).[2]

وقد اكتسبت الرؤيا في أدبنا معاني متعددة ومتداخلة في أحيان كثيرة، فقد تتخطى الرؤيا معنى (الحلم) لما تكتسبه من دلالات نفسية، وشعرية (فهي الرؤية بالعين والقلب والعقل معا، زائدا الحلم، زائدا ذلك التطلع الإنساني الأرحب الذي اقترن في ذهن البشرية بتوق الأنبياء والفلاسفة، والشعراء)[3].

إن مجموعة رؤى الشاعر في نظرها الثاقب للوجود والحركة تكون بالضرورة نبوءة كبيرة تحاول ان تضع البديل للعالم القديم وتشارك في حل مشاكل الإنسانية من خلال تعميق الوعي الفكري والجمالي من خلال (القفز




خارج المفاهيم القائمة والتغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر اليها)[4]، ذلك النظر الذي يحاول تقديم قراءة شاملة، ومستقبلية إلى الحياة و(تعبير النظرة الشاملة يعني الأزمنة الثلاثة، ولا يقتصر على الامتداد المكاني الذي يجعل الأدب تعبيراً عن روح العصر في إحدى المراحل، أو عن ثقافة دائرة حضارية)[5].

وعندما توظف هذه الرؤيا شعرياً تصبح (تعميق لمحة من اللمحات، أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة، تفسر الماضي وتشمل المستقبل)[6].

-2-
(التشكيل)

يمكن القول إنّ الشاعر صلاح عبد الصبور أول من ربط القصيدة بالصورة في التشكيل الفني المعروف بالفنون التشكيلية الجميلة، ولا سيما (فن التصوير)، اذ رأى أن المعمارية تنبثق من فن العمارة، والعمارة تبتعد كثيراً عن البناء الشعري لوجود القصدية في هندسة البناء، وفيها يتكاتف العمل الجماعي، كما تسعى العمارة إلى تحقيق عامل النفعية. لذلك وجد عبد الصبور أنّ كلمة (التشكيل) أكثر دقة في الاستعمال النقدي من كلمة (المعمار)، وان الشعر يرتبط بفن التصوير ويتعلق بتشكّلاته، إذ أنّ تشكيل اللوحة هو (وارد) يأتي إلى النفس فتتحرك باليد - يد الرسام- كما يرد (وارد القصيدة) بالمفهوم الصوفي للإيحاء الشعري[7].

والحقيقة إن القصيدة التي تفتقد إلى التشكيل تفتقد كثيراً من مبررات وجودها، اذ (تنبع فكرة التشكيل من الإقرار بأن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور، أو المعلومات، لكنها بناء متدامجُ الأجزاء، منظّم تنظيماً صارما)[8].



وفي التصدي للتشكيل في القصيدة (تراثاً ومعاصرة) يمكننا الوقوف ابتداء على هندسة القصيدة تلك الهندسة الفنية القائمة على النظام، التي تظهر بوصفها عنصراً أساسيا في الأعمال الفنية الكبرى، وتقود هذه الهندسة من دون شك إلى سبكها في وحدة متراصة كمفهوم للوحدة العضوية كما يعرف قديما، وان هذه الهندسة تدرس على انها بنية تشكيلية في القصيدة المعاصرة، فهي هندسة نظام الألفاظ وتناسقها مع نظام الدلالات، ومن ثم هندسة الإيقاعات الموسيقية، كل ذلك يمثل تشكيلات القصيدة التي تتكون من بنيات بنائية، أسلوبية، معمارية وغيرها من التسميات التي يصطلح عليها المنظّرون؛ ولكون الشعر كما يرى (جان كوهين) (يحقق شعريته الكبرى بالجمع بين المستوى الدلالي والإيقاعي، فإن الإيحاء يصاغ إيقاعياً، وان الإيقاع يعبر دلالياً عن مغزى هذا النظام العجيب المؤتلف)[9].

وعلى وفق هذا يكون (التشكيل الموسيقى في مجملة خاضعاً مباشرة للحالة النفسية، أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر)،[10] وهذا ما يدعونا إلى فهم جديد لوظيفة تشكيل الرؤيا الشعرية من خلال الفصل بين نوعي القصيدة (التراثية والمعاصرة).

فتشكيل القصيدة الموروثة يصور حالة نفسية، ذاتية، اخبارية، لا تولد مشاركة صميمية، في حين نجد في تشكيل القصيدة المعاصرة معالجة لما في الأعماق الإنسانية للشاعر، وللآخرين في الوقت ذاته. كذلك حين نقارن وظيفة تشكيل الصورة في مورثنا الشعري مقيساً بوظيفة تشكيل الصورة في شعرنا المعاصر فإننا سوف نلمس (حسية الصورة القديمة، ومثالية جمالها، وتقنية هندستها الصارمة الثابتة)[11].




إذ إنّ (هم الشاعر القديم أنْ يجود في بناء البيت الشعري، وصار هم الشاعر ان يتقن بناء القصيدة[12]. ولذلك كان البيت الشعري يحقق لوحده تجربة شعرية منفصلة عن سواها في القصيدة التراثية، في حين يعتمد الشاعر المعاصر على (الجملة الشعرية ذات النفس الواحد الممتد الذي قد يشغل أكثر من سطر) [13]. فالنص الشعري متكامل ينم عن الإحساس بالجمال الذي يندمج مع التشكيل ليظهر شخصية الفن التي نادى بها (غوته) في قوله: (ان الفن تشكيل قبل ان يكون جمالاً)[14].

ان هذا الرأي لهذا المفكر الكبير لم يكن ليصدر دون وعي شفاف، وبصيرة ثاقبة لما يعج به الشعر العالمي المعاصر من أنماط الرؤيا والتشكيل المتعددة التي عنيت بالتشكيل الجمالي على اختلافه بوصفه تجسيداً حيّاً لرؤيا الشاعر العالمي المعاصر، وتعبيره عن تطلعاته وما يتوق إليه، وهذا الذي يراه (غوته) يمثل ادراكاً ناضجاً لأثر التشكيل في لغة الشعر العالمي المعاصر، وما حفلت به من صور وموسيقى، تعاوت عليها عناصر النجاح التشكيلي وهي كما نعتقد تتمثل في (الاندماج) و(التوازن) و(الذروة).

هذه العناصر هي مما يهيئ لبلوغ مستوى التشكيل الشعري الذي يتحقق في عالم القصيدة على وفق شروط موضوعية دقيقة، حددها بعض الدارسين في مجموعة من القيم والميزات الجمالية ومنها: (الحركة، والتنويع، والتناغم، والتنسيق، والسيمترية، والتناسب، والإيقاع). وهذه المحدّدات الجمالية إذا أنعمنا النظر فيها وجدناها تتمحور في لغة الشعر، والصور الفنية للقصيدة، وفي التشكيلات الإيقاعية والموسيقية لها، وهي ما انطلقنا منها في محاولة تطبيقية على الشعر العربي المعاصر في دراسة مستقلة، ربما تكون قد مهدت السبيل أمامنا لتطبيق ذلك الفهم على النتاج الشعري العالمي المعاصر في



نماذج مخصوصة منه، تعتمد مبدأ اساساً يتمثل في ان التشكيل الناجح للشعر يكشف بوضوح عن العبقرية الهندسية للشاعر، وتمكنه من أدواته الفكرية المرهفة، والحاذقة التي تستبطن خفايا الروح، وتمثل فاتحة عروج نحو ميتافيزيقا العالم.

-3-

(المعاصرة)

قبل ان ننتقل إلى القراءة في الشعر العالمي المعاصر، لابد لنا ان نستكمل الدورة التي ابتدأناها بمفهوم الرؤيا التي قلنا ان المعاصرة ستكون مسك ختامها.

يرى بعض النقاد والمنظرين انّ (المعاصرة) ترتبط على الرغم من استعمالها المبهم بالتحديد الزمني، إذ أنّ معنى المعاصرة يتضح من خلال الكشف عن هوية نقيضها وهو القديم، ونتيجة لذلك فإن المعاصرة (تمثل جانب الحركة التقدمية في مركب الديمومة الذي يكوّن الأصالة)[15].

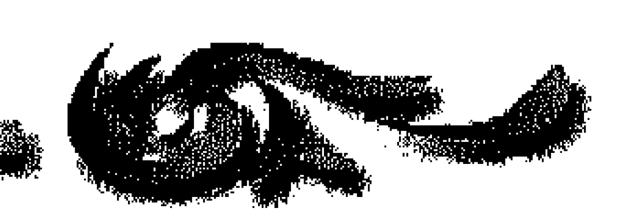
يقول د. شكري محمد عيّاد: (إنَّ خير تحديد للمعاصرة هو البدء بالحاضر)[16]. ويمكننا ان نجعل من رواد حركة الشعر ومن بعدها حدوداً زمانية للمعاصرة- على حد قول د. عياد- لأن بعض الرواد لما يزالوا يعاصروننا زمنياً، وان المعاصرة عندهم حوار دائم لما تشهده الساحة العربية والإنسانية من هموم وتطلعات وصراعات بين الفنان والعالم المحيط به، وما يحتدم به من طغيان وموت وهزائم إنسانية، وما يطمح إليه الفنان من كيان انساني يليق ببني البشر، وعلى الرغم من الاستعمال الزئبقي لكلمة (المعاصرة)، فإن كلمة (معاصر) شعرياً تعني (التجارب الشعرية التي تستغرق

النصف الثاني من القرن العشرين تقريباً، وهو تحديد لا يخلو من تعسف، لكنه ضروري لتنظيم مدى الرؤية من جانب، واستبعاد التطرّق إلى الإمدادات التاريخية إلى الوراء خاصّة، من جانب آخر)[17] وهو ما نميل إليه في تحديد معنى المعاصرة.




الهوامش

1. ينظر لسان العرب، لابن منظور (ت 711هـ) دار بيروت 1956، 293/14.
2. المصدر نفسه، مادة (راي)، والمصباح المنير للافعي، المكتبة العلمية بيروت، د.ت 247/1
3. ينابيع الرؤيا الفنية (دراسات نقدية) جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979، ص7.
4. زمن الشعر، ادونيس، دار الطليعة، 1975، ص9.
5. الرؤيا في شعر البياتي، د.محيي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1987، ص /23.
6. المصدر نفسه والصفحة .
7. ينظر حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، ديوان الشاعر، دار العودة بيروت، 1977، 37/3 - 38.
8. المصدر السابق 34/3.
9. تنظر بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار بوتقال للنشر، المغرب 1986- ، ص 27- 49 فصل المسألة الشعرية.
10. الشعر العربي المعاصر : د. عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط3، 1981 ص 63
11. الشعر العربي المعاصر : د. عز الدين اسماعيل، ص 69.

12. المصدر نفسه والصفحة

13. الشعر العربي المعاصر، ص 110

14. حياتي في الشعر 56/3.

15. الرؤيا المقيدة (دراسات في التفسير الحضاري للأدب، د. شكري محمد عيّاد، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1987، ص 29.

16. المصدر نفسه والصفحة.

17. الرؤيا المقيدة، ص30 وما بعدها.

ثانياً: الرؤيا والتشكيل الفني
في الشعر العالمي المعاصر

ثمة فكرة في غاية الدقة تكمن في التساؤل الآتي: أين يبدو جوهر إبداع الشاعر، أفي الرؤيا أم في تشكيلها، وطرق التعبير عنها فنيا؟

يقول (مونتين) في كتابه (محاولات): إنَّ آلافكار ملك للجميع، فإذا تابع المرء فكرة معينة في الفلسفة أو في العلم، أو في الفن، ثم امن بها، فإنها أصبحت ملكه، ولا يستطيع احد ان ينتزعها منه، فآلافكار كما يرى أفلاطون" ملك مشاع[1] و"ان الناس يتأثرون في تبنيهم للأفكار بقابليتهم للشعور بمختلف الأشجان الميتافيزيقية، وبان آلافكار في الغالب كلمات سر، أو تعاويذ يجب ان تدرس بحسب دلالاتها"[2] ومن خلال تبني آلافكار بوصفها غذاء فكريا مشاعا للجميع، فإن المشاع لا يشكل الفرادة أو الأصالة التي يدعيها الشعراء، لتوصلهم إلى مصاف الكهنة، والناطقين باسم الآلهة كما يصور اليونانيون، ولاشك إذن في ان هؤلاء الشعراء يتمتعون بالقدرة النافذة، والحساسية المرهفة لتشكيل هذه الرؤيا تشكيلا فريدا، بل نستطيع القول تشكيلاً ميتافيزيقياً هو الآخر، إذا ما عددنا مفهوم الشعر مفهوماً ميتافيزيقيا، لان الميتافيزقا كما رأينا في مباحث سابقة هي الرؤيا في حدودها القصوى، وإذا كان "الفيزيقي هو كل ما يدخل تحت قدرة الحواس بما يحيط به أو ما يحيط به في إحساسنا ومشاعرنا وتأثيراته علينا، فإن الميتافيزيقي هو ما يخرج عن مدى الحواس سواء في بحثه الدؤوب عن جوانب الذات والعالم – حيث الرؤية الاستنباطية – أو في البحث عن عوالم المطلق، وهكذا يكون مثلا الاستبصار، ورؤية المستقبل ضمن ماهو خارج عن الحواس"[3]، والمتلقي

وهو يقابل حالة ميتافيزيقية شعرية كموقف شاعر من الموت يجعله ينبهر بتصوير الحالة دون براهين قائمة، ولا تجارب ماثلة، وانما بتحريك القوى المستترة في مخيلة المتلقي، وبعث حالة المشاركة التلقائية، ثم ان قناعة المتلقي بشعرية الرؤيا تقود إلى الإيمان بالفكرة الموحية ثم تصبح الفكرة الموحية ملكا للمتلقي، اما طريقة التعبير عن هذه الفكرة أو اللمحة الوجودية أو الكونية أو الإلهية فلا احد يتفق مع الشعراء على طريقة تعبيرية واحدة لرؤية واحدة، وإذا التقت طرق التعبير أو (التشكيل) أفسدت العمل الفني، لان الفن لا يقبل التماثل والمحاكاة والاستنساخ.

ان طرق التعبير متعددة متنوعة وان كل تشكيل لفكرة تختلف اختلافا معينا أو بدرجة قد تكون حادة آلافتراق، أو اقل حدة، ثم ان درجة قياس افتراق التشكيل هي درجة أصالة وجدة المبدع، لكونها تمثل تجربة الفنان – الشاعر، وخصوصية موهبته، وحساسيته إزاء زوايا الرؤيا، وقديما قال الجاحظ (المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والأعجمي)[4] كذلك فإن طريقة التعبير عن رؤيا الشاعر انما هي تعبير فني خالص لشبكة متفردة، معقدة. ذات قدرة على تشكيل اللغة المصورة للتجربة – الموهبة – الثقافة – الحساسية اتجاه فهم العالم، ودرجة فهم الشاعر لهذا العالم، وهذا التصور في جدة الرؤيا وامتزاجها في بكارة التشكيل يقودنا إلى إدراك السر في تنوع زوايا الإبداع الفني في الشعر العالمي المعاصر، مع عدم توفرنا على امتلاك ناصية لغات أصحابها من الشعراء.

-1-

لا شك في أن الشعر العالمي المعاصر يحفل بامتلاكه طاقة مزدوجة (فكرا وفنا) وقد تصاعد الفكر الشعري حتى اخذ ينافس معطيات الفلاسفة



والمفكرين، واخذ ينظر المنظرون الى بعض الأدباء والمفكرين على انهم فلاسفة ومفكرون أمثال غوته، وتولستوي، وديستوفسكي، وطاغور، كما ان بعض الشعراء كانوا يمتلكون رؤيا علمية وفلسفية خصبة كما في نظرية الخيال (لكوليردج) وقد ولد ميلتون نفسه نظرية شخصية رفيعة، في عالم اللاهوت، وعلم الكون، جمعت – بحسب إحدى التفسيرات عناصر مادية وأفلاطونية)(5)، ولاشك في اننا سنبحث في الشعر العالمي المعاصر وقد سقطت من شجرة الشعر المعاصر هذا ورقة أصابها الخريف تلك هي ورقة كلاسيكية، وان بقيت حلما لم تصبه الصفرة عند المتزمتين في وجوب إبقاء القديم الموروث. ولا بد ان نقول بقوة ان الكلاسيكية آلافلة في الغرب المعاصر تحتفظ بموروث يعني الشمولية، والالتزام، والتعقل واللجوء إلى العقل والمنطق، وقوة اللغة الصارمة، والعبقرية الفردية، التي أنجبت الملاحم والمسرح العالمي من سوفكليس إلى شكسبير، بيد ان موجة الحداثة، وحركة الثورة الصناعية قد قلبتا الموازين، وبعثتا على إعادة النظر إلى الوجود، والطبيعة والإنسان مركز الإبداع والمصير، فعلى الرغم من الانبهار، وغزو القمر، كان الشعراء يخشون من غياب التعامل الروحي، والإنساني لبني البشر، بل كانوا يشعرون بحزن من الآلهة المدمرة التي صنعها العلم الحديث، التي تؤدي إلى إنهاء العنصر البشري، ولذلك جاءت الرومانسية لتعبر عن الأشياء في عذريتها كما في الطبيعة التي توجه لها العلم الحديث من زوايا مادية فتوجه اليها الرومانسي من زوايا روحية صارخة، حين بحث في حركتها وسكونها وبحث في جلالها وجمالها، تكوينها، صيرورتها، وربط بينها وبين الذات الإنسانية بوصف الوجود كلا متكاملا، منسجما، متعاطفا، وهذا ما قاد إلى حركة أكثر خطورة من الرومانسية هي الرمزية، ثم في حدودها القصوى (السريالية) و (من بين الكبار الشعراء الرومانسيين، كان كوليردج، وكان ذاته فليسوفا بارزا



بالمعنى التقني)[6]، وقد وصف الرومانسية: (بانها الشعر باسمى معانيه، لانها تحقق العاطفة والنظام معا)[7]. ويرى بيتس في الطبيعة (مصدر إشعاع ينطلق إلى الشاعر بين الحين والآخر، أي ان الطبيعة بالنسبة للشاعر ما هي الا مصدر جمال)[8].

ثم يتحول بيتس إلى ذلك التأثير الأوسع مدى في حركة الطبيعة، لان رؤيا الشاعر بدأت تحدق في أعماق الحركة الجوهرية لعالم الطبيعة حينئذ تغير موقف الشاعر من الطبيعة، فأصبح ينظر اليها على انها (مصدر سرٍّ رهيب بلغة الغموض وتلفه الضبابية، وما على الشاعر الا ان يحاول سبر أغوارها، دون ان يأمل بالوصول إلى النهاية).[9]

ان الرومانسية التي حفرت عميقا في واحة الشعر عند كوليردج وبيتس منحت عالم الماضي الذكريات الأحلام اعتباراً كبيراً أصبحت مرتعا لكل الشعراء في العالم ومنهلا ثرّاً لتوسيع الرؤى الشعرية. يقول بيتس "ان الذكريات الصغيرة، ما هي الا جزء من ذكرى كبيرة تجدد الكون، وأفكار بني الإنسان عصراً بعد عصر، وعندها يتبين لنا أفكارنا ليست كما نفترض، البحر في عمقه بل إنها زيف طفيف فوق البحر)[10].

وبذلك تحول مفهوم الرومانسية الحالمة، إلى تعقل الحلم إذا صح التعبير، وان الرؤيا للطبيعة أصبحت رؤيا ميتافيزيقية بكل ماتعنيه الميتافيزقا من معنى تجاوز الحسيات ومنها المرئيات والمشمومات والملموسات، وكان هذا هو سبيل بيتس في الانتقال من الصور والتصور الرومانسي ' الى الصورة والتصور الرمزي، اذ يرى بيتس (في الرمزية خير سبيل للتغلغل في سر الطبيعة المكنون، وقد وجد الشاعر في الرمز قوة تضغط على الابعاد الزمانية والمكانية. وتكون نتيجة لذلك ان يصبح التاريخ استمرارية متجددة ويمكن



تصورها على انها تدور في فلك دائري لا نهاية له، تلك الاستمرارية التي ترقى بالشاعر عن العالم المتغير الفاني)[11]، ان حركة الزمن كانت قد شغلت الرومانسيين، ومن ثم الرمزيين الذين أطلقوا عليه روح الزمن، وكان من بين شعراء الرومانسية الكبار في العالم (وردزورث) الذي فجر موسيقى شعره عصير إحساسه بمعاناة الزمن وكانت قصيدته (الرجل المسن) تعبيرا رمزيا للإحساس الإنساني المعذب (وقد وجد " الرجل المسن له مع الزمن نغماً موسيقياً حزيناً يعبر عن ضياع أصله.... ومن الواضح ان "وردزورث" حائر أمام الزمن ولم يستطع ان يحرر ذاته من هيمنته، فأصبحت ذاته المسنة تغني ذاته الشابة التي أفناها الزمن[12].

لقد عالج شعراء العالم الحديث والمعاصر موضوعات فلسفية شائكة، لعل الزمن واحد منها، وقد انصبت انشغالات شعراء العالم بمشكلة المصير، والصلة بين الحرية والضرورة، والروح الطبيعية، والمشكلة الدينية، بما فيها تفسير ظاهرة السيد المسيح (ع)، والموقف من الخطيئة والخلاص، بل انهم لم يتركوا ميثولوجيا الأمم والشعوب في خرافتها وسحرها [13].

وإذا كان (الإنسان في موقفه من الطبيعة كما رأينا يتأثر أعمق التأثيرات بالتأملات الدينية والكونية، ولاسيما في تعامل الشاعر الرومانسي معها. فإن مقولتي (الامتداد والتمركز)[14]، في الشعر المعاصر كانتا عنصري إبداع للرؤيا الفنية في الشعر فالعالم الأكبر والعالم الأصغر، الخطيئة والخلاص، الإيمان والعقل، روح الزمن والتطلع الى تدرجه في الوجود، وشموله لحركة الوجود، وصراع الإنسان عبر هذا الزمن، وما يخلق من تناقض وتوتر من خلال تجليات الزمن وطرق التعبير عن آفاق هذه الرؤيا هي ما شكل دنيا الشعر المعاصر، وسماءه المضيئة بكواكب الشعراء، بعضهم من شغل بالصور




الطريفة والغريبة كبسرناك ومايكوفسكي وبعضهم انشغل بالفكرة اللماحة ذات الفسلفة البعيدة (كغوته وييتس وجون بيرس) وآخرين كانوا يغزون نصوصهم الشعرية بالموسيقي الفإنغزية، كلان يو، وبودلير، ورامبوا وبقية جماعة الرمزيين.

يقول باسترناك وقد منح الصور الشعرية ابعادا كونية: (الإنسان صامت، والصورة هي التي تتكلم، اذن فمن المؤكد ان الصورة هي وحدها التي تقوى على مجارات نبض الطبيعة)[15]، ولذلك فإن الصور كانت عنده، الشعر كله، وبذلك عرف باسترناك بصورة الموغلة في الاغراب والطرافة، ومن صوره الشعرية:

كان الفجر رماديا كمشاجرة بين الاحداث[16]

وقوله:

كان الفجر رماديا كضوضاء المحكوم عليهم بالاشغال الشاقة[17]

وقوله:

ومن بعيد كانت الغيوم ترعى في كسل[18]

وكما نلتمس ان هذه المجازات تكون صورة للقطات سريعة ومفاجئة يلتقطها الخيال، وهي تبعث من حدس الشاعر، وحساسيته اللماحة. فقد استطاع باسترناك هنا ان يلتقط لنا صورا طريفة بملكته الخاصة، وهي صور كما نرى لاشأن لها بقانون تداعي المعاني، بل هي صور حسية بيد انها تحمل في ذات الوقت رؤيا تشف في عالم باطني، او انها تمثلات لباطن العالم انظر كيف جمع بين ضروب المتضادات والمتباعدات، الفجر بلونه الرمادي، والمحكوم بالأشغال الشاقة، ان الإيحاء اللوني عمق رؤيا سوداوية، تشاؤمية




تحقق صلة متواشجة في فنيتها كذلك في جمع الشاعر بين الغيوم وهي ظاهرة كونية فيزياوية مع الكسل وهي حالة بشرية وقد مزج بينهما ليشكل مشهدا شعريا فريدا.

يقول باسترناك نفسه: " ان المجاز ليس أداة تعطي الشاعر لتصوير العالم بل هي العالم نفسه، وهو يقدم نفسه صورة شعرية"[19].

ومثل هذه الصور الشعرية المتفردة تواجهنا صور (مايكوفسكي) ولعل أطرفها قوله:

"والمصباح الاصلع يخلع باشتهاء جوارب الشارع السوداء"[20]

فالعناصر هنا كما نتامل متباعدة لكنها بارعة التلفيق: فأين مصباح "الفانوس" الذي يضيء الشارع، من الجوارب، وأين فكرة النور من الصلع؟[21] بيد أن الشاعر ذا الخيال الخلاق استطاع ان ينفذ لجمعها في قارورة لتكون تشبيها رائعا في تعبيره، يهز النفس بغرابته ومفارقته.

ومثل هذه الصور يلتقينا (سانت جون بيرس) الذي يتوافر شعره على صور وفيرة، مبتكرة، تحمل الجدة والألفة معا يقول بيرس:

"هذا المساء سنرقد الفصول الميتة في اثوابها المسائية".

وقوله:

"أصغ إلى العاصفة تحرث في مرمر المساء"[22]

وقوله:

" وسماؤك شبيهة بالحمية الشعرية "[23]




وقوله

" اني لأسمع نمو عظام عصرٍ للأرض جديد""[24]

إننا نقرأ لوحات تتطلب تأمّلا عاليا لكي تمنحنا صورة لرؤيا الشاعر، فزمن الفصول الميتة وهي صورة من الزمن الماضي، لم تمت حقيقة، لان الماضي جزء من الحاضر وكل ماتحمله من الآم واحداث انما تكون لونا، ولما كانت هذه الفصول الماضية قد اصطبغت بلون المعاناة والانكسارات فلا بد ان تماثل الأثواب المسائية التي اختفى عنها لون الضوء، والشاعر في رؤيته الحاضرة للزمن الماضي مؤمنٌ بيقظة الماضي في الذاكرة الإنسانية ولكنه يصر على ان ينيم هذه الذكريات البائسة ليعيش مساءات جديدة تبعث في نفسه إحساساً بالحياة الجديدة.

كذلك حين يصور قوة الحركة (العاصفة) بقوة الثبات (مرمر المساء) وتوجيه الأنظار إلى للإصغاء إلى هذا الصوت العميق، الفاعل المؤثر، لعلع الفكر الجديد، والرؤى الجديدة التي تبلبل الذهن الإنساني وتقلقه، او تبحث جذور الخرافات والأوهام والقيم السائدة والبائدة.

ويمكننا ان نلقي ضوءً آخرَ على شعراء عالميين معاصرين كان لهم ثقلهم الإبداعي وبصماتهم الواضحة في شعراء اخريين، فروسيا التي انجبت شاعرا مبدعا مثل مايكوفسكي، ذاتها التي انجبت الشاعر (الكسندر بلوك) " ابرز شعراء روسيا في نزعته الإنسانية، التي تعد عند النقاد مزيجا من النبوءة والعطف العميق على مستقبل الجنس البشري، وفي قصيدته (الطيار) كان يقف ضد آلات الدمار التي انتجتها المدنية الحديثة، ومدى خطورتها على الجنس البشري[25]، ويمكن ان نضيف الى الكسندر بلوك، ومايكوفسكي



لائحة لكواكب شعرية روسية امتلكت رؤيا عميقة للعالم وطرقا تشكيلية متفردة لهذه الرؤيا كالشاعر (حمزاتوف).

فاذا اتجهنا الى الادب الالماني، معقل الفكر الفلسفي، وجدنا (هيلدرلن) و (غوته) و (ريلكه) ولعل هيلدرلن، الشاعر الروماني (المتوفى سنة 1843) هو اليوم اخر الشعراء الألمان حظا من العناية به، والاحتفال بقصائده، خصوصا بعد ان اكتشف فيه (هيدجر) كبير الفلاسفة الوجوديين، معاني عميقة، وأسرار فنية ممتازة جعلته ينظر اليه على انه (جوهر الشعب)[26].

وربما كان غوته المفكر والفنان الألماني قد اتخذ من مناخات الرؤيا للعناصر الأكثر شفافية ومفارقة، واستشراقا جماليا، وهو في سبيل تشكيلها الذي يثير فينا تأملاً مستمرا، يقول غوته :

من المؤسف – لكنه امر يقع كثيرا

ان الحقيقة تتسلسل وراء الباطل،

واحيانا يكون هذا هواها.

فمن يستطيع ان يسال هذه المراة الجميلة

الحقيقة عما تفعل؟

إذا شاء السيد " باطل " ان ينظم الى الحقيقة

فإن السيدة حقيقة لابد ان تتضايق من ذلك[27]

فتصوير الثنائية الضدية (الباطل/الحق) في تمثيلها خطين متوازيين مهما امتداد لا يلتقيان في نقطة واحدة، والمفكر الفنان (غوته) انسنهما وجعل الباطل سيدا من طراز خاص لا يمكن بالسيدة حقيقة التي هي من طراز اخر




ومهما بلغت مطاردة السيد (باطل/ للسيدة الغانية (حقيقة) فإن مطاردته لها سيلحق بها الأذى والمضايقة، وهذا تصوير بالغ الروعة.

حقا ان (كل عمل فني شعري، هو كائن عضوي لامتناه في ذاته، غني في مضمونه، وينبغي للشعر بعد ذلك ان يفضي على أكمل وجه ممكن إلى تصور الأشياء، وأن يحقق اتفاقا بين الموجودات الخارجية وماهيتها الباطنية)[28]، وهذا التصور لماهية الشعر يقودنا إلى شعرية (ريلكه) رائد الرمزية الشعرية في ألمانيا فقد (امتزجت الرمزية على يد ريلكه بنزعة لاتطعن في أصالة قيمة الرمزية ولاتلغيها. كان ريلكه يعتقد بان اللفظ كاس أنت حر في طبيعة الشراب الذي تملاه فيه)[29]، وقد وجد ريلكه في موضوعه (الموت/ طريقا للخلاص، فالموت عنده لا يعني فناء أو عدما، بل نوعا من التحول، يخلق الحياة ولايسبرها، وهو ذكرنا بعذابات ايوب وصبره في القصائد السيابية، يقول ريلكه:

" ليس لنا الا اللحاء والورق،

اما الثمرة التي في اللب

فليت الا الموت الاكبر الذي يحمل

بذرته في كل فرد في نفسه "[30].

الموت هنا هو الحقيقة الجوهرية الوحيدة في الإنسان، ولكنه الموت الذي يعني بداية ميلاد غير مرئي.أمّا في الأدب الانجليزي فإن الشعراء الانجليز تأثروا بشكل واضح بحركة الشعر الفرنسي وحداثة تياراته، ولاسيما الرمزية، ومن ثم السريالية التي سوف ننتهي اليها في بحثنا هذا. فقد قرأ الشعراء الانجليز ومنذ القرن التاسع عشر لبودلير، وترجم لـ (مالارميه) و




(فرلين)، وقد ظهرت في سماء الشعر الانجليزي كواكب شعرية مؤثرة ومثيرة أمثال (اوسكار وايلد) و(ت.س. اليوت) ولا شك في أن الشاعر بيتس الذي وقفنا عند شاعريته كان قد حقق لعالم الغريزة والعاطفة كل مناخاتهما قبل ان يلج إلى ضروب الفكر المنطقي، (ولذلك عكف على عالم الرموز الأسطورية والأقاصيص الشعبية القديمة ورموزها الخارقة للطبيعة ليتمثل نوع من الرؤيا المازجة بين الحقيقة والخيال، حيث تنفتح مغاليق الحياة اللاوعية وتصل إلى منابع الخيال المبدع[31]، كذلك ظهر على مسرح الأدب الانجليزي والأوربي الحديث الشاعر الناقد (ت. س. اليوت) الذي يعد شاعرا موسوعيا، وقد استطاع هذا الشاعر المبدع ان يستحدث نظرية المعادل الموضوعي نقداً وفناً شعرياً[32]، ثم في إدخاله العناصر الدرامية في الشعر والاعتماد على المونولوج الدرامي في قصائده، ولاسيما في قصائده (أغنية العاشق ج) و (الفريد برفروك)، وفي هاتين القصيدتين اثر واضح لاتجاه اليوت الجديد في القصيدة العالمية المعاصرة[33] لقد انتقل اليوت من عالم الشخصية الى عالم الحضارة فهو يصور في (بروفروك) شيخوخة عصر على الرغم مما يبدو عليه من مظاهر الشباب الزائفة كما بدا لاليوت، اما في قصيدته الذائعة الصيت (الأرض اليباب) التي اشتهر تأثر السياب بها في قصيدته (أنشودة المطر) فهي تصور الاتجاه الميتافيزيقي الذي قدمه (اليوت) بوصفه رؤيا عصرية حيث العقم الشامل الذي يعكس ماورثته الحرب العالمية الاولى من دمار مادي ونفسي[34] يقول اليوت:

"تلك الجثة التي زرعتها في حديقتك العام الماضي هل بدأت تنبت ؟ وهل تزهرْ هذا العام؟[35].




ان الدلالة الإيحائية للجثة ليست حالة فردية بل انها تمثل ضحية لجميع جيل الحرب، اما المدينة المعاصرة فهي عنده مدينة زائفة:

مدينة زائفة

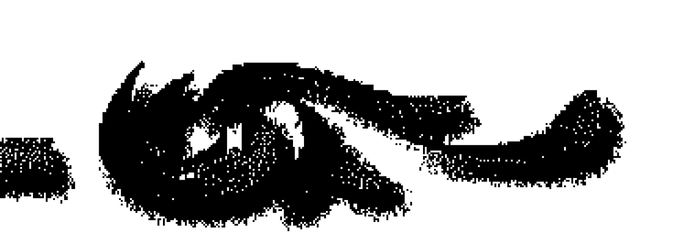
تحت الضباب القائم لفجر يوم شتاء

جمهور يتدفق فوق جسر لندن، جمهور غفير

لم أكن أظن ان الموت قد طوى كل هذه الجموع[36]

ان (ت. س. اليوت) نشر قصيدته الكبرى (الأرض اليباب) عام 1922 ومنذ ذلك الحين صار الشعر الانجليزي يعي حضور اليوت، وعيا مؤلما، فقد ترك هذا الشاعر الكبير ميسمه على كاتب الشعر وقارئه[37]، وقبل الانتقال الى جديد الشعر الانجليزي نقف عند الشاعر (ملتن) الذي حقق رؤاه الكبرى عن عالم الخير والشر من خلال كتابيه المبدعين (الفردوس المفقود) و(الفردوس المستعاد)، وكان رمزه الأخير والمعبر عن رؤياه الفكرية والفنية هو (الشيطان) في الفردوس المفقود زمن خلاله يصور ثورة الشيطان، وطرده من الجنة ووقوع الإنسان في الخطيئة، في مشاهد تذكرنا بمشاهد الكوميديا الإلهية (لدانتي) ومشاهد القيامة في (رسالة الغفران) لابي العلاء المعري.اما في (الفردوس المستعاد) فإنه يجعل من الشيطان مخترقا لأبواب الجحيم التي يحرسها (الموت)و (الخطيئة)، ويذهب صعدا في عالم الفوضى الصاخبة[38].

ان شيطان ملتن هو بحق شيطان شعري محبوب خلقه ملتن بالذات، ملتن الثائر الذي شايع (كرومويل) وأتباعه، فلما مات كرومويل اندحر بآماله وأحلامه، وأصبح قاب قوسين أو أدنى من حبل المشنقة، فقد كان شارل الثاني الذي اخرج جثة كرومويل من مثواها وشنقها علنا، كان مصرا على



إعدام ساعد الايمن (ملتن) لولا شفاعة المقربين اليه[39]. وبذلك اندحر ملتن في صراعه على الأرض فلثبت جراته مع السماء)[40].لقد أصبح الشيطان ملتن أمير الظلام، الظلام الكلي، المطلق، فقد تبدد نوره السياسي وتبدد نور البصر، وبقي سيد الظلام، سيد الشياطين يحلم بتحقيق مجده الابدي الذي لايفنى، يقول ملتن:

" لقد سادت العتمة

وأشرقت طلعة سيد الشياطين فوق اشراقتهم جميعا

غير ان وجهه كان متغضنا بأخاديد عميقة

وشقوق حفرها في محيا الرعد

ولقد جثم الهم على خديه الشاحبين

تحت حاجبين يمثلان الشجاعة التي لاتتراجع

والكبرياء الرصينة التي تنتظر الثار والانتقام [41]

أما الشعر الانجليزي في الخمسينيات فقد كان (متحررا من الاقحامات الأسطورية والمنطقية، وكان (جورج اورديل) بما لديه من صراحة فعلية، دون المثاليات، بعض من اثر تاثيراً كبيرا، لو بصورة غير مباشرة في هذا الشعر الحديث)[42]، وفيلب لاركن في شعره المتليء بروح الدعابة:

" أول الأمر يجب أن أعترف، أطربني المديح

انا عازف القيثار المتواضع

الدفون خارج حدود الزمان

إذ جعلوني شعار يلهم




تائه آلافكار فتتخذه شكلا وهدفا

تغاضيت عن هرائكم الفارغ

وهوسكم التافه، رغم ان ادعائكم

بمعرفة فكري بدا لي غريبا: انا ميت كما ترون

والان قد مللت من كوني علامة تجارية

على صناديق من منوعات السخف

تعبت من تكريسي بوقا لنظرياتكم

الفارغة، والتطبيل وراء صنوجكم الزاعقة "[43]

وعندما تتحول اللفظة الساخرة المتهكمة، الى لفظة من لهب تشتعل قصيدة النضال، وهكذا نتأمل اشتعال قلب (اراغون) شاعر الحرية الإنسانية، مثله مثل الشاعر التركي ناظم حكمت، ففي ليل النضال ضد الفاشية، اذ يطلق اراغون كلماته (الجمر) كالنيازك المحرقة لتقذف بحممها (هتلر) و(موسيليني) عندما تصورهم كاشكال نحتية في متحف شمعي)، وقد جاءت قصيدة اراغون المعروفة بـ(منشورات منتصف الليل) اشبه ماتكون بتعويذة يتناقلها المواطنون سرا وهي تجسد الاهانة الموجهة من المناضل الشاعر اراغون إلى النازية والفاشية وتمجد صورة البطولة العامة دون ان تعلي ملامح البطولة الشخصية، ولاسيما بطولة اولئك السجناء الأبطال الفرنسيين – الأبرياء الذين أعدمتهم السلطات النازية[44] واذا كانت قصائده منشورات منتصف الليل قد اصبحت بمثابة رغيف الخبز بعد ان طبعت مئات الطبعات فقد اتسمت قصائده النضالية في زوجتة ورفيقة عمره ونضاله (الزاتوبوليه) بالسمة العالية لما تستحقه من مجد وهي تذكرنا بمثيلاتها من عاشقات الحرية من العربيات كجميلة



بوحيرد الجزائرية، وليلى الفلسطينية، ففي مجموعة اراغون (عيون الزا) التي صدرت في سويسرا عام 1941[45]. ظل اراغون ذلك الشاعر الثوري والطليعي اذ يرى في المرآة (الزا) صورة أخرى لفرنسا، انه يرى من خلال عيون الزا خريطة الوطن بترابه وتعرق جبين مناضليه كما يفعل شعراء المقاومة الفلسطينية حينما توحدت لديهم صورة الحبيبة بصورة الوطن الحبيب، ورموزه حتى يصير رمزا واحدا للخلاص والانعتاق يقول (اراغون) في قصيدته (الزا أمام المرآة):

"في أوج ماساتنا

كانت طوال النهار جالسة إزاء مرآتها

تسرح شعرها الذهبي اللامع

وكان يخيل الي

إن يديها الوديعتين ترتبان اللهيب

في أوج ماساتنا قد اجتمعت راضية بذكرياتها

في محنتها القاسية

مرآتها السوداء، كانت صورة للعالم

ومشطها وهو يجعد نيران هذه الكتلة الحريرية

اضاء اركان ذاكرتي " [46].

إن الشعر العالمي المعاصر ينفتح على فضاءات لاحدود لها تمليها التجربة الوجودية والرؤية الكونية ومتطلبات العصر، ومن هذا المنطلق نقف على



شعرية (ادجار الن بو) الشاعر الأمريكي، نستقريء عالمه وما أغدق به وأثرى من شعرية الأدب الرمزي وحدوده القصية في الشعر السريالي.

يعد ادجار الن بو أول مجددي هذا العصر الذين تجاوزوا الواقع إلى عالم اللاقع، ومنذ مقالة (المبدأ الشعري) فقد حدد مبادئ الشعر في نظره، لاسيما فيما يتعلق بالتجريد الفكري، واللاوعي، والمثال الأقدس وتصوير الجمال الحقيقي والإبهام الذي كان في نظره عنصر الشعر الأساس ثم وسائل الإيحاء، وموسيقى الشعر الناشيئة من تآلف الألفاظ وأصواته وتناغم حروفها، وانسجام مقاطعها، وقد دعا بعضهم بو بمهندس الادب الرمزي، اذ وجه الشعر الى ابداع وخلق ما يسميه بالشعر المطلق[47].

وفتح آلافاق واسعة لبودلير ولذريته (فرلين، رامبو، مالارميه)، لقد كانت منطلقات الرؤيا الشعرية عند بو منطلقة من كون العالم وحدة متجانسة، تتجاوب فيها أشياء الكون: اصواتها مع عطورها والوانها وان هذا التجانس والانسجام وتبادل الأدوار انما ينطلق من الإحساس الباطني للإنسان، والشعر انما هو وسيلة للكشف عن سر هذا الانسجام الجمالي والتعبير عنه باللغة أي تجسيده لغويا، وإذا عرف (بو) الشعر بانه (الخلق الإيقاعي للجمال)[48]، فذلك حقا لان الإحساس الجمالي انما تغذيه الموسيقى، وتأثره إلى الباطن لاكتشافه، وتنسجم معه، فلم تنبهر بقدرته على إضفاء عالم متسامٍ، شمولي، موقع للكلمات الشعرية ذات المغزى الرمزي البعيد للوجدان البشري. وكان بو يتعامل بعاطفة عميقة، لكنها جدا فريدة، مع الطبيعة ومع الماضي ومع الكون عاطفته العميقة مع الطبيعة كشفت عن باطن الطبيعة واعتبار الفن (اعادة انتاج ما تلاحظة الحواس في الطبيعة، عبر حجاب الروح)[49]، وعندئذ يصبح تقليد الطبيعة ومهما يكن دقيقا غير مخول لاعطاء



الشاعر لقب فنان الذي هو عند بو (لقب مقدس)[50] اما عاطفته العميقة باتجاه الماضي فإنه كان يتطلب للبحث عن شاعريه تستشرق دقائق الماضي، وربما تاتي فرادة الشعر عنده من تجمع رماد فلسفة ميته ينتقي منها جمرة الكلمات او فجر الكلمات من بعض الأقوال التي يطلق عليها (الأقوال المهيبة والفريدة)[51] التي كانت ترسخ في ذاكرته الموهبة الفنية. اما عاطفته ازاء الكون فكانت ذات حساسية حادة، اذ كانت ابعد من مرأى البصر، وحدة السمع، لقد كان إصغاؤه باطنيا لصوت الكائنات وأنينها وصخبها ومرحها كل ظاهرة مادية، جزيئة أو كلية كانت تثير لديه رؤى لا حدود لها من الشعرية يقول بو:

"اقدر للروائح قدرة خاصة جدا على استثارة تداعيات أفكار لدينا، تداعيات تختلف جوهريا عن تلك التي تولدها أحاسيس ناجحة عن الذوق والرؤية والسمع)[52]، وهي تشرع هذه الرؤى المتناسلة كالسحب الممطرة فإن بو يجرد لها أدواته اللغوية الإبداعية فيبصر ما في مخيلته، في حوزته/يقول بو: "مامن فكرة خطرت لي يوما لم استطع نقلها بكلمات وحتى اكثر دقة مما تصورتها "[53]

وان (بو) قد منح لكل رؤية رمزا شعريا كان بمثابة تكثيف لرؤياه، لأن الرمز وكما سيتضح من دراستنا هو "نوع من الإيحاء تظل قوته كامنة في العقل، الى ان تستيقظ صور رمزية "[54]، وهذا ما فعله اغار الن بو، ولاسيما في واحدة من مشاهير قصائده المعروفة (بالغراب) وفي قصيدته الغراب " لا يأتي الشاعر بفكرة ليبحث عن صورة مناسبة لها، ولكنه يأتي الى شكل وكمال الفكرة من خلال الصورة "[55] يقول بو في مطلع قصيدة الغراب:

"منتصف الليل الكئيب مرة، إذ كنت أرنو مرهقا وضجر




الى كتاب حكمة منسية، غريب

مرجحا راسي وشبه نائم فاجأني صوت ضعيف

كما لو أن واحدا يقرع في وداعه، يقرع باب حجرتي

تمتمت هذا زائر يقرع باب حجرتي

لاشيء غير هذا... لا، ليس شيء اخر"[56]

إن إدغار ألن بو يهيئنا لاستقبال لوحة وصفية لحالة من العزلة، والتوحد لشاعر ارق منشغل بغربته وهواجسه في نائية الليل، وإذا طارق يفجوه بقرع باب حجرته، ويبدأ تساؤل الشاعر عن سر هذا الزائر الليلي الغريب، ومع التساؤل تبدأ المحاورة الدرامية بين فكر الشاعر المتأمل وبين زائره الغريب العراف، والكاهن، وسيد الظلام، الهرم الذي لاك الزمان، وأصبح شاهد شؤمه، والمتنبىء بمستقبل مصيره في ميثولوجيا الأمم والشعوب[57].

ولقد جاء الغراب زائر في منتصف ليلة موحشة – وهذا استدعاء لرمزية الغراب في فضاء الأسطورة فهو يندفع بكل خيلاء، ليجثم بجبروت السيادة فوق الباب[58] وإذا أنعمنا النظر في العلاقة المشعة بين تداعيات أفكار الشاعر وبين التقاطه الحدسي وجدنا قدرة الشاعر على استجماع طرفين يبدوان متباعدين " التمثال– والطائر والغراب)، فالتمثال يمثل رمزا لتاريخ الشخصية الانسانية بوصفها بقايا وجود مصاغ صياغة فنية خالدة، وبين الغراب شاهد العصور على محدودية بقاء الانسان وهذه الالتقاطه من الحدوس البليغة التي تشف عن ادراك المعادل الموضوعي لصورة المصير الانساني الذي عمقها بو من خلال التصريح الحواري مع الغراب ذاته:

"يذا الغراب الشجي الهرم القاتم والتائه في بعد



بعيدا عن سواحل الظلام !

قل لي ترى ماأسم هذا المولود في سواحل الظلام

قال الغراب: نفيمور [59]

و(نفيمور) هي ترجمة للعبارة الشهيرة (مامضى لن يعود) وسوف تكون لفظة نيفيمور وهي اللازمة الإيقاعية للقصيدة كلها.فقد كررها الشاعر في نهاية معظم المقاطع الشعرية حتى بلغت 8 مرات لتؤكد حقيقة موجعة للشاعر هي: ان الماضي لن يعود ابدا ولن يعود. ونحن نعلم ان الشاعر يعشق الماضي بما فيه من لوحات لاحلام وديعة وذكريات اثيره لشبابه وامنياته.بيد ان الغراب اخذ يكررها (مامضى لن يود) ولم يقل سوى ذلك:

"لكنما الغراب باقيا على التمثال، ماقال سوى

كلمات وحيدة ضمنها روحه

ماقال غيرها، وماحرك ريشه [60]

ونتامل مقاطع اخرى من قصيدة (الغراب) الذي يرتبط بوشائج مع سيده، وباعثه (ملك الموت)، يقول:

لاريب هذا كل معجم الغراب، كل مالديه

لقنه اياه شيخ بائس طارده قدره

القاسي الى ان اصبحت كل اغانيه بلازمة واحدة [61]

كل اناشيد امانيه الجنائزية صارت تشمل

اللازمة الحزينة التي تقول:

"نيفة نيفمور " [62]




ويظل بو في حيرة السؤال والمحاورة

"ياهذا النبي ! ايها الشرير ! اخبرني اكنت

ابليس او نبيا !) (63)

ثم يسال الغراب:

" أأرسلك الشيطان، ام قارعتك ريح العاصفة ؟ ماسر كتابك، ولماذا هذا السكون الرتيب المخيم عليك، ولماذا وقوفك على هذا القفر المسحور، في منزل مسكون بالرعب ؟ بيد ان الغريا لايجيب الا بعبارته القدرية:

"نيفمور "

وحين يطلب الى الغراب بحرارة:

"بحق هذه السماء فوقنا ! بحق رب واحد نعبده انا وانت !

قل لي، لروح تستحق الحزن حشاها، هل هناك في

النعيم الابعد ؟

هل استطيع ان اضم القديسة التي يسميها الملاك

ليوتور " (64)

لكن الساعة القدرية، المكررة كالزمن الميت جعلت الشاعر يتذمر، ويزداد على ضجره ياسا، فصار يطلب من الغراب، والحالة هذه ان يغادر المكان حيث العاصفة والسواحل والظلام وان لايدع ريشة سوداء واحدة كذكرى لكذبة تفوه بها الغراب:

" دعني لوحدتي وغادر التمثال فوق باب حجرتي



انتزع المنقار من قلبي، ابتعد عن باب حجرتي "

بيد ان الشاعر يرى ان عيني الغراب كعيون الشيطان العالم

" وضوء مصباحي على الارض مد ظلها الظليل

لكن روحي خارج الدائرة التي طغت من ظله الظليل

لا لن تعود، نيفيمور ! "(65)

لقد استطاع (ادغار الن بو) ان يفتح نافذة للرؤيا الفنية، برموزه الشخصية والانسانية، وان يفتح باب التجديد على مصراعيه ليس للادب الامريكي فحسب، بل للاداب العالمية، ولاسيما في حركة الشعر الفرنسي، عندما شرع بودلير ولاول مرة على ترجمة اعمال (بو) الشعرية الى الادب الفرنسي، وكان محبا لعالمه، مولعا بروحه التي تشربها، ثم انطلق باجنحة (بو) الى فضاءات شعرية اكثر رحابة وشمولية واتساع، بل وعمقا من خلال الغموض في عالم اللاشعور، وادراك سر التجاوب بين الحواس حتى تشكيله وتاسيسه دعائم المذهب الرمزي الكبير الذي نحاول ان نتلمس هنا رؤياه الشعرية واساليب تشكيله لدى اعمدة الشعر الرمزي: شارل بودلير، ارثر رامبو، ستيفإن مالارميه، بول فرلين، ابولينير وسواهم.

إذن منطلقنا إلى فضاء الرمزية في الشعر العالمي، وتحديد عناصر الرؤيا والتشكيل الفني المجسد لهذه الرؤيا ينبثق من توجه أنساني صارخ، ومرجعيات هيأت أسبابه، وينطلق معظم منظري المذهب الرمزي من النصف الثاني من القرن التاسع ففي هذه الحقبة الزمنية (دان التفكير الأوربي لنزعة فلسفية علمية تفسر مظاهر الكون، والوجود عن طريق العقل والمنطق والعلم، ولكن هذه النزعة عجزت عن حل مشكلات هذا الكون وفك رموزه





واكتشاف أسراره، فشعرت فئة من المفكرين ان هناك سرا لم يدرك جوهره بعد، وعالمنا لم يكتشفه هو نور العلم والمنطق، فاعترفت بعجز العقل عن بلوغ المعرفة الحقة والإحاطة بذلك المجهول[66].

ان هذا الاستنتاج قد أدى إلى اتجاه جديد في رؤيا الكون والطبيعة والإنسان، اتجاه باطني عميق تغذيه القوة اللاوعية الكامنة في أعماق نفوسنا، وهذه القوة الباطنية هي التي تدير شؤوننا، وتسيطر على تفكيرنا ولعل الفن واحد من ابرز أساليب الكشف عن معرفة العالم، معرفة حدسية لاواعية وعميقة، تقول سوزان لانجر: " ان الفن هو إبداع أشكال تعبيرية للوجدان البشري"[67] فالوجدان يمثل باطن الفن، وانه لايوصل ويبلغ، بل انه يوحي ويكشف" ولما لم يكن هناك صورة بسيطة لدينا في حياتنا الباطنية فإن الرمز يكون قادرا على ايضاح مثل هذه الصور[68] ولما كان (الوجدان هو تيار من التوترات والانحلالات)[69] المعبرة عن حياتنا الباطنية فإن أراء سوزان لانجر تكاد تتفق مع أراء هيجل في رؤيا الفن للعالم والمتمثلة بكون المستوى الأعلى للشعر هو التعبير عن الباطن الروحي، فالشعر يعبر عن العيانات والعواطف الباطنية كما يرى هيجل[70] وانه الرمز المعبر عن الوجدان الباطني كما سبق ان تعرفنا إلى رأي لانجر تمتعت الرمزية عبر رموزها الشعرية الكبيرة ومثلما سوف نرى نزعة ذاتية وجدانية قوية تكاد تكون عصب هذا الفن الشعري وروحه ويمكننا ان نتمثل تصورات رواد هذه المدرسة بإطاريها النظري = التنظيري والعملي = في النصوص الشعرية بوصفها نماذج معبرة عن اسرار المذهب الرمزي ومنهجه وربما يكون د. بشر فارس واحد من فرسان النقد الرمزي المعاصر استطاع ان يحمل لنا ماهية الرمزية بكونها استنباط ماوراء الحس من المحسوس وابراز المضمر وتدوين اللوامع والبوادة بإهمال العالم المتناسق والمتواضع عليه المختلف بكد أذهاننا طلبا للعالم الحقيقي الذي



نضطر فيه رضينا او لم نرض، تدهشنا ظواهره، وتروعنا بواطنه، وتعجزنا، عالم الوجدان المشرق، والنشاط الكامن، والجماد المتأهب للتحرك إلى مايجري بينها من العلاقات الغريبة والإضافات التائهة في منعطفات الروح وفعالية المادة، يشترك في كشفها الإحساس الدفين والإدراك والصرف والتخيل المنسرح[71]، ان هذا النص في تصور مفهوم الرمزية وان اشتقه الناقد من التصور الصوفي، الا انه يواجهنا بتجربة الشاعر الرمزي الحقيقية التي تتكون على غرار التجربة الصوفية، فالرمز والصوفي يلتقيان في نزعتهما الانعتاقية من محدودية الواقع والاندفاع الى ما هو اسمى واقرب الى جوهر الذات، كذلك من التقائهما باستضعاف قدرة العقل والاعتماد على الحدس الداخلي حيث الاستسلام لعالم الأحلام والتأملات وتلاشي القوى الداعية في غيبوبة لامتناهية حتى تكون حينذاك رؤية حدسية، الهامية، باطنية، يرى الشاعر الرمزي الصوفي[72]، ومن خلالها الكون مظاهر مجموعة رموز وإشارات، وفي الفن الشعري كل مظاهر الطبيعة والوجود اللامتناهي هي إشارات جمالية، أو لم يقل شيخ الرمزيين (بودلير): (ان الجمال يفتح باب الأبدية)[73] وبهذا المعنى للوجود، فإن (الشاعر الرمزي مثالي النزعة، وفي شعره، بصورة عامة، تعطش جارف للانطلاق من حدود المكان والزمان إلى عالم ماوراء حدود المكان والزمان إلى عالم ماوراء تملك الحدود[74] ولذلك فإن الرمزية وهي تجوب آلافاق الميتافيزقية لإدراك العالم وتكون رؤيا خاصة به فإنها تبتعد عن كل ماهو واضح سطحي، مألوف، وينفرد عن قيود المنطق وتحديداته في التعبير والتصوير..

إذن نحن نتعامل مع الرمزيين انطلاقا من عمق فكرهم الميتافيزيقي الذي يصوغ فنهم الشعري، في لغة متجاوزة للغة المألوف والسائد والمطابقة مع العالم، بل نتعامل مع شدة آلافتراق عن لغة المجاز أيضا، كذلك في صوغ

الصور الفريدة التي لاتخطر على فكر التي تثير في أعماقنا الدهشة لدقتها وطرافتها، ثم في صياغة الإيقاع الموسيقي الخاص بها حيث يتطلب الرمز إثناء تشكيلة نمطا من الإيقاع وصفه (ييتس): "بأنه أشبه بالغيبوبة يتحرر من العقل من الارتباط الخارجي تحررا يكون كافيا لتنشيط القوة الكامنة فيه، التي تنتظر الانطلاق حيث تلتقط الرمز، ومن الضروري ان يظل العقل على وعي جزئي بالعالم الخارجي، لأنه لو فقد الوعي الكلي (كما لو حصل في الأحلام)[75] لانعدم الفن، إذ أنّ الفن عموما والشعر الرمزي بخاصة ينطلقان من الاعتقاد بان الإنسان يمتلك ذات واقعية تتحرك في ظلال العقل والمنطق الواعي، وذات باطنية تعمل فيها قوة اللاوعي، المخيلة الحالمة التي تتمازج مع حقيقة الكون وجوهره.وهذا يعني بالضرورة ان يكون العقل الباطن هو مدار إنتاج الشاعر الرمزي، ومنبع فنه ولكون الشاعر الرمزي يسعى ويتطلع باستمرار إلى الإبداع منظومات جمالية بعيدة عن برودة الابتذال وعادية الواقع، فإن الشاعر الرمزي هذا قد ربط إبداعه بصفة التقديس الإبداعي، وإذا كانت القداسة عالما موحيا وأثيراً عند الرمانسيين (كوليردج ووردزروث) فإنها أصبحت فلسفة عند الرمزيين.[76]

يقول ستيفان مالارميه: "أريد أن يخرج هذا الشعر من قدس أقداس تفكيري جوهرة رائعة أعيش على بقاياها فاقضي ليالي في تصور كل كلمة[77]، فاللفظة الشعرية كما نلمس هنا تكون جزءا مهما من مادة الإبداع الفني في الأسلوب الرمزي وترتبط ارتباطا وثيقا مع العاطفة والموسيقى والصورة والفكرة المسيطرة في القصيدة ولايعيق الألفاظ في الشعر الرمزي معنى محددا اذ نترك للقارئ مجال للتصور والتخيل وتوحي الى المعنى المضمر عبر الأسلوب الرمزي الفريد[78]، الذي ينماز بالإيجاز الكثافة والإيماء (الإشارة) والإيحاء الذي يمنحنا فيوضات جمالية في التعبير اللغوي الصوري



الإيقاعي. بقي ان نقول ان الغموض والغرابة عنصران متكاتفإن في الشعر الرمزي، وفي تعبيرهما عن عالم الأحلام واللاوعي وتصويرهما لعالم الأشياء والوجود تصويرا جماليا.يقول بودلير: " الجمال شيء حزين، شيء لايخلو من الإبهام الذي يدع مجالا للتخمين والوهم"[79] وجمالية الشعر الرمزي بهذا المعنى (بيان ذاتي عن معان ضبابية تمليها بصيرة الشاعر المطلقة وخياله الرحب في أسلوب مبتكر مفعم بالصورة المثيرة والألفاظ الموحية التي تنبض بالمعنى ولاتبوح به جهراً)[79] ، فالشاعر الرمزي في مثاليته الذاتية في اتجاه الوجود يدلل على توافر صفتي الايحاء والمثالية فيصير العالم المادي في نظره مسرحا لانقلاب المشاعر وتغيرها وهو صورة زائلة مشوهه لعالم اسمى هو العالم نفسه،ولكي يصل الشاعر الرمزي الى هذا الحد فإنه يفنى فيه، ويذهل في إحساس بتجانسه وتجاوب الظواهر والحواس فيه – كما فعل بودلير – وفي قدرة الشاعر على تأسيس لغة جمالية معبرة عما بلغه تحققت عند الشاعر حالة من الانتشاء كما يحصل عند الصوفي تجلي الجمال الإلهي لأنه يبلغ مفهوم الوحدة العميقة الشاملة للوجود في ترابط الموجودات نفسها ببعض من الجوهر الجزئي حتى الجوهر المطلق.

ان بودلير ومدرسته الرمزية: فرلين وبولنير ومالارميه ورامبو يرون ان " الجوهر واحد وان اختلفت المادة. اما المظاهر التي لايبصرها الا من ذواتنا فهي رموز لذلك الجوهر الدائم أو لئلك الحقيقة الأزلية... فالعالم إذن بما فيه من مشاهد وصور هو بالنسبة للشاعر الرمزي رموز تتفاعل مع مايتموج في قلبه ويحول في خياله من شعور، وتصور، خصوصا وانها ترمز إلى الجوهر الكامل والجمال الاسنى المطلق في عالم اللانهاية المجهول)[81] وهذا ماقاد الشاعر الرمزي إلى مزج الإحساسات على انها من أصل واحد فمن تعبيراتهم مثلا: لحن شقي، ورماد المنى، وغفوة خرساء، وابتسامة صفراء، وفكرة خضراء،



وشهوة بيضاء، ودم اخضر. وكان شارل بودلير من السباقين والمؤسسين لهذا المنهج الشعري، ومن المعتقد انه مع زعماء هذه المدرسة الشعرية هم فلاسفة فن ميتافيزيقي وشعراء في ان واحد. ولكن "مامن شاعر استحق ان يطلق عليه شاعر العصر الحديث) مثل بودلير"[82] وحين قدمه الشاعر والناقد (ت. س. اليوت) في دراسة هامة الى القراء. اقر بان (بودلير هو أعظم مثل للشعر الحديث في اية لغة من اللغات)[83].

لقد كانت ابرز مرجعيات بودلير الثقافية للشعر، تمثل بالشاعرين (الأمريكي: ادغار الن بو) الذي سلمه مفاتيح الرمزية، ثم الشاعر الفرنسي (غوتيه) الذي يرى فيه البعض انه (اكثر البرناسيين تأثيراً في جمالية بودلير.. ولعل الأسباب العديدة التي جعلت غوتيه يمثل مكانه لها أهمية الكبرى في الأدب الفرنسي مون (غوتيه) قد (أنجب بودلير)[84].

لقد عرف بودلير بالأسلوب الذي نسب اليه الذي بواسطته (اكتشف أهمية الكلمة، وماتحمله من أسرار جمالية غامضة ومخباة في داخلها، إذ أنّ الكلمة عند بودلير (صدفة) تحمل سر جمالها في الداخل)[85].

واننا سوف نلمس في شعر بودلير (تلك المناخات الشعرية والفنية المشبعة باللون والمرمر، والعطر، والنغم، والهدوء الساحر الأخاذ، وشتى الانتفاحات الجمالية المشرقة)[86]، لنتأمل فضاءات الجمال، ولنصغ لإيقاعات الروح:

"عبثا ما حاولت أن أجد

نهاية المدى ومركزه،

ولا أدري تحت أيّة مقلة من لهب

ما أحسّ بجناحي الذي يتكسر



ومحترقا بحب الجمال،

لن يكون لي الشرف الأسمى

بأن أفتّح اسمى للهاوية

التي ستكون ضريحي "[87].

حقا ما قيل عن بودلير انه (كالعنبر كي تضوع رائحته، ينبغي طحنه)[88]، وهكذا يمكن تصور بودلير بعد ان سلم كل شيء لمخليته الخلاقة: حياته الامه، آثامه، أشباحه، فحول بهذه المخيلة عالم التوافه إلى حقيقة جمالية تجلت في "أزهار الشر" مثلما تجلت في " الاشراقات " عند رامبو فقد قلب بودلير مقاييس الجمال المعروفة المتصلة بعنصر البهجة فرأى الجمال كامنا، ومخبئا في الحزن بل في نواه البؤس أيضاً.

ان الجمال كما يقول بودلير: "شيء مضطرب وحزين، شيء ما غامض قليلا يترك العنان للتخمين... اللغز، الأسف، هما كذلك سمات للجميل[89] إلى ان يقول (وأخيراً لكي اجرؤ على الاعتراف إلى أي احد احسني حديثا في عالم الجمال، البؤس عنصرا جماليا إلى درجة انني لا أتصور مطلقا نموذج جمال لايوجد فيه بؤس.

بودلير يجسد رؤيا للجمال الحزين بالكثير من القصائد ومنها قصيدته (غزلية شجية):

"بماذا يهمني ان تكوني عاقلة ؟

كوني جميلة ! وكوني حزينة ! فالدموع

تضيف إلى الطلعة سحرا




كالنهر إلى الطبيعة،

العاصفة تجدد شباب الزهور..

وقوله

" أحبك خاصةً عندما تهرب

البهجة عن جبينك المعفر،

عندما يغرق قلبك في الهول،

عندما تنتشر على حاضرك

غيمةُ الماضي الرهيبة "(90)

ولقد وجدنا الكثير من الصور الشعرية عند نزار قباني تحقق هذا الملح الجمالي للحزن:

"بعض النساء عيونهن جميلة

وتصير أجمل

عندما يبكين "(91)

فبودلير صوب بصيرته مخترقا حجب الطبيعة " استبطان الطبيعة على هذا النحو في استخدام الحواس استخداما متكافئا في الصورة الشعرية، وعدم الاقتصار على الرؤية البصرية.... إذ كان " بودلير"، يقول في قصيدته " كيمياء الآلام:(92)

"احدهما يضيئك بحماسة، ايتها الطبيعة !

ويزرع فيك الاخر حزنه

وما يتراءى لأحدكما: ماتما !

يتراءى للأخر حياة ورونقا !

أي هرس[93]

أكثر السيمائيين تعاسة !

بل أحول الذهب إلى حديد

والفردوس إلى جحيم ؛

واكتشف في كفن الغيوم

جثة عزيزة

وعلى الضفاف السماوية

ابني نواويس ضخمة"

إن بودلير مصور الجمال الباطني، ومانح التفاهه حياة غير منتظرة، كان جواب افاق، ولذلك فإن فكرة (الدعوة الى السفر) قد اشعلت شاعريته، فبودلير يرى ان هناك في العالم الاثيري كل شيء متكامل مترف، وتبلغ اللذة ذروتها في عالم السفر)[94]، ودعوته للسفر انما هي دعوة الى رحلة ميتافيزيقية – استكشافية تتكون من عنصر النبوءة والاغتراب، الجمال، عوالم الخيال الخصبة، ثم التوغل الى عوالم غامضة ومدهشة: الموت.... الخلود... كل تلك العناصر هي طرق ومسالك للرؤيا الحديثة، بحثا عن عالم الحلم الاثيري الرمزي لما يحمله من الايحاء ودلالته على اعماق الذات واستنطاقها، ومانشأ عن اتصالها بعالم المثل او اتصال اللاوعي بالمطلق، ولذلك اتسمت شعرية بودلير




الرامزة على حد قول (جون كوين) في كتابه " اللغة العليا " برمز الكثافة"[95]، ولاسيما عندما يلتقي عالم الموت، اذ يقول:

"أيها الموت، أيها البحّار العجوز، لقد حان الوقت فلتخلِ المراسي

هذه البلاد نسامها، أيها الموت فلنتهيأ

فإن قلوبنا التي نعرفها مليئة بالشعاع[96]

يقول كوين "وليس مصادفة اذا كانت في لحظة واحدة تعود كثافة العلم المفقودة من خلال الكتابة... ونحن هنا نلحق بنظرية ارسطو القديمة في التطهير، تطهير ليس من خلال العواطف، ولكنه من خلال هذه الرغبة في الكثافة التي لاتفارق أبدا روح الإنسانية"[97]. كان بودلير يختصر تصوره للعالم بكلمات.... كلمات... كلمات كما يقول ادغار ولكنها كلمات رامزة، تكشف رؤيا العالم وشموليته في لحظات يتمركز فيها اشعاع الروح لتجاوزه الصورة الرامزة حدود الزمان والمكان والأشياء، وهذا بالضبط مايعنيه فاليري بالقول: "إذا كان الكل يستعصي على التفكير، فهل يستعصي على الشعور؟ اليس هناك طريق آخر تعبر به إلى الذات، يتم التعبير عنه بكلام آخر، هو الذي نسميه الشعر[98]، وهذا يعني أنّ (الرمز ليس تحليلا للواقع، بل هو تكثيف له)[99] وهذا التكثيف المدهش عند الرؤية الرمزية اشتمل على عناصر تشكيلية –بنائية فكرية وفنية منها: المفارقة والمماثلة والتشخيص والتراسل، وربما كان العنصر الأخير وهو (التراسل أو تبادل الحواس وتجاوب الحواس من ابرز نظريات الشعر التي انجبتها مخيلة شاعر عملاق كبودلير، تمتلك من الدقة وعنصر الإدهاش في اثارتها تداخل الحواس الوظيفي على الرغم مما تبد عليه من تباعد الوظيفة فقد اكتشف هذا الشاعر الشاعر العملاق الآصرة التي يمكن ان تجمع العطور بالأصوات،




والأضواء بالحركات، وانطلاقا من اصلها الجوهري الواحد فالكل (الطواهر والحواس) تلتقي وتتجاذب وتتراسل عبر مشترك ذهني واحد هو حساسية المتلقي، ومن قبل حساسية المبدع ازاء هذه المتجاوبات، يمكننا ان نتطلع في عالم التجاوبات وتراسل الحواس، والحس الميتافيزيقي لعالم الاشياء من قصائد المراتية التالية:

1 - " ايها الملاك الممتلي غبطة وسرور وانوار،

لو كان داود يحتضر التمس العافية

في تجليات جسدك الفتان

بيد انني لا التمس منك غير صلواتك

ايها الملاك الممتلىء غبطة وفرحا وانوارا [100]

2 - " كانت بلابل سلالم واروقة

قصرا لامتناهيا

مملوءا بالاحواض ومساقط الماء

المتهاوية في الذهب الداكن او المسمر

وكانت شلالات كثيفة،

كستار من بلور،

تتدلى باهرة،

فوق اسوار من معدن) [101]

3 - " هكذا يجتازون الظلام واللامحدود،




شقيق الصمت الابدي، وتضحكين ايتها المدنية

مأخوذة بالمتعة حتى القسوة،

انظري ! اجرر خطوي انا كذلك ! ولكنني أقول،

وانا أكثر منهم بلادة: عم يبحث في السماء كل هؤلاء العميان [102]

وأخير نتطلع إلى أنموذجين شعريين لبودلير احدهما تمثله قصيدة (الجواهر) يقول في مطلعها:

" عندما يرمي، راقصا، ضجيجه الحي الساخر

يفتني هذا العالم المشع معدنا وحجرا

إلى درجة الانخطاف، وبعنف أحب

الأشياء التي يمتزج فيها النغم بالنور " [103]

الى ان يقول:

"ولما كان المصباح استسلم للموت

بما ان الموت كان يضيء الحجرة وحده

كلما كان يصعد زفرة ملتهبة

يغرق بالدم هذا الجلد ذا لون العنبر !" [104]

الجمال البودليري كما أسلفنا يكمن في المتناقصات والأضداد، كما هي رؤيا بودلير الشهيرة، وان ضجيج الرقص في النص المتقدم يشع بإحساس المكتعة الجمالية، فحركة الراقص تثري الأحاسيس الجميلة لدى المتلقي، ويحقق هذا انسجاما مع المحيط بالراقص الى درجة التوحد مع العالم.




ان بودلير لايؤمن بالإحساس الهادئ البارد الذي يقود إلى حب بارد هو لاخر ومن ثم الى جمال بارد او بليد ان شيئنا التعبير.بودلير يبحث عن جمال ثوري، جمال فيه العنف لا الدعة، الجمال الذي تنصهر فيه لمتباعدات وتتجاوب فيه المتوازيات او المتضادات، هذا الجمال الذي يمتزج فيه النغم الموسيقي بالنور الضوئي حيث الجمال كائن مراوغ أبداً وفي المقطع الثاني وهو الأخير يشع الجمال برمزية مكثفة فالمصباح يستسلم للموت حين استغرقه بل ويغرقه الضوء الأكثر اشعاعا، ضوء الشمس، او نور النهار حينئذ تتضاءل هيبة الوجد لدى المصباح ويوشك تسليم امانته الضوئية الى عالم اشمل احتضانا لرفاقه.. عالم الوجود الواسع، والمطلق بيد ان السكون هو موت اخر يحل في المكان محل الضوء، واذا بصورة الضحايا الأموات الإحياء الفإنون بعد ان كانوا مغرقون بتوحدهم مع جمال الرقص والغناء وبعد ان سحرهم الوجود انقادوا لسلطان الموت الأصغر.. عالم الحلم الليلي، وهكذا تقودنا تأملاتنا إلى مشاركة بودلير بشعريته الاستشراقية لما وراء الواقع وبلوغ شواطئ الأحلام.

اما النموذج الآخر لشعر بودلير فيمثله بمقطع من قصيدته (إلى عابرة) يقول فيها:

"الشارع الأصم كان يعوي حولي

عبرت امرأة طويلة متشحة بحداد عظيم

الم مهيب بيد مزهرة

ترفع، تورجح (الكشكش) والحاشية،

في عينيها، السماء الدكناء، حيث ينبت الإعصار،

العذوبة التي تجلب واللذة التي تقتل




معالم الجمال المذبوح والبهاء المطموس واللذين

ينطوي عليهما والوجود الإنساني " [105]

تبدأ قصيدة بودلير بالتوصيف، حيث صمت الشارع يشير عودته الى الغربية فليس ثمة شيء في الشارع سوى عواء تظهر أصوات الرياح الهابة[106] وربما كان فعلا صوتا لبعض الحيوانات السائبة (الكلام او القطط) وسواها مثلما يقودنا تأمل عواء الشارع، وإذا كان المشهد الأول للشارع مصورا للصمت فقد اثرا الشاعر بصورة فاعلة تزلزل الصمت وهو في تصوير لمشهد (المرأة/بفاعليتها: طولا ورقة، وباللون الأسود الذي ترتديه الذي يحملنا على التاملي التساؤل معا ثم ان الشاعر يطلعنا على ذلك الألم العميق، المقدس المنعكس من محياها.

ان العالم يشف من عينيها، من السماء التي تضمر الأعاصير وجمال يتمراى في عذوبة أخاذة وإحساس شبقي يستفز الناظر لهذا جمع الشاعر كل شيء في عالم (المراة) ذات الفاعلية الشعرية: عالم السماء والوانه هنا بين المتناقضات، والكون ومخاطر في عالم المراة وخفايا أسرارها ثم انه جمع في تصوير لمشهد المراة هنا بين المتناقصات: الجليل (بمعالم الجمال المذبوح) والمدنس (الشهوة التي تقتل)، لان عالم الشعر الرمزي يرى في مرموز التقاء النقيضين الذي ينطوي عليهما الوجود الإنساني.

ان خيال الشاعر الرمزي كما راينا يمثل (المملكة التي تخلق وتبث الصور الشعرية)[107] واحسب ان لاملكة عقلية اصعب على التعريف من هذه الملكة التي جمعت شتات كل شيء في الوجود، فهذا الشاعر الرمزي (بودلير) يصور حالة القلق المفزع بالليل بقوله:

"الليل الذي يصرخ مثل زوجه في المخاض



ليل الرجال المستوحدين " (108)

فالشاعر يظهر هذا الهاجس العميق، المقلق، المفزع لتراكم الرؤى في ليل الاغتراب ليل صارخ بفواجع افكاره، ومنعطفات ماسيه، ونبوءة، غده.... ان كل شيء في الليل يمر في مرحلة مخاض، الليل الذي ينبلج من مهادة فجر، والشقاء الذي تنبلج من رحمة،وثورة الفكر الذي يتناسل من اعماقه حلم حضارة، وهذا هو ليل الرجال المستوحدين، الذين اعتزلوا وتنكروا لذواتهم من اجل الآخرين.

وكثيرا مايعتمد (ابو ابدلونير) شان الرمزيين الكبار على عنصر المفارقة، مما يولد في نفوسنا قوة الاندهاش يقول ابو لينير:

"قلبي وراسي خاويان

تتسرب السماوات فيهما"(109)

أهو شعور بالفراغ الروحي – على مستوى الفكر والعاطفة ام هو الامتلاء حيث عطش الفنان – الشاعر الأبدي لما هو لانهائي، وان كاسه لايمكن ان تملا يوما طالما يتطلع الى ما فوق الواقع، او مابعد حدود الزمان والمكان، وشاعرنا يحلم ان يدخل مياه العالم من ثقب صغير، او ان يسرب الكون المتباعد، بشموليته وانسجامه وتناقضاته ويجعله محفوظا في لوح فكره ولا وعيه، وفي اللحظة الشعرية المسحورة تتداخل الازمنة وتصبح اللغة الرمزية كيمياء جديدة للشعر يحول من خلالها المألوف إلى اللامالوف، واللامالوف إلى لامالوف اخر.

اما ارثر رامبو فقد كان على الطريقة البرناسية التي كان غوتيه من روادها، ثم أصبح مؤسسا للمدرسة الرمزية مع بودلير وسار في طريقه الرمزي





إلى الحدود القصية ليؤسس التيار السريالي في الأدب العالمي، متخذا من نظرية اللاوعي أبعادها القصية، مؤمنا بان الشعر قوة داخلية وفي لغته الخاصة، لغة الروح من اجل الروح تتمثل في التجاوبات البودليرية وتتسع وتتعمق، (لقد شعر رامبو بان جوهر الطبيعة والذات الإنسانية واحد فأراد ان يتحد بالكون ويذيب فيه روحه منطلقا إذ ذاك من حدود النفس الضيقة) [110] ولذلك سوف نرى في أسلوب رامبو مايشبه شطحات الصوفيين المتطرفين، ذلك العالم الذي يعكس عالما ليس عالمنا، إذ أبدعته مخيلة متحررة لاتتفاهم والواقع[111].

لقد كان ديوان (رامبو)، يقول في قصيدته الشهيرة (السفينة السكري):

"كانني نزلت في انهار راكدة

أحسست انني لم اعد يرشدني الملاح

والجلود الحمر الصارخة تتذخنا أهدافا

وهم عراة مسمرون في أوتار الغضب " [112]

يقول جون كوين:" ان التاويل التقليدي يقول ان هذه القصيدة كتبت في عصر حرب السبعين التي كان رامبو احد شهود عنفها الثائرين وهذا العنف أعطى إذن التعليل للانطلاق إلى المدى في ملاحة حلمية، والشاعر المجهد من العنف، من العالم البالي الذي يقطع الحبال"[113].

ان هذه القصيدة تحمل مغامرات ذات درجة عالية من الكثافة، وكما يسميها الشاعر (النبوءة)، انها الرؤية المثارة للأشياء)[114] وفيها يتجاوز المألوف والعادي وينتقل بثورة ضد التيار، والإبحار في صراع تنتصر فيه قوى الإبداع، والخلق.



والذي يتابع صور رامبو الشعرية يجدها تشكيلات صوتية تهدف الى تفجير الحياة والربط بين الألوان والشعور الإنساني، ومن صورة: "السكون المغمر" و"الضوء الباكي" و "القمر الشرس" و" الشمس المرة المذاق " وسواها من الصور الرمزية التي تعني بتداخل الحواس، والإيحاء بأبعاد ميتافيزقية للصورة الشعرية.

اما الرمزية الشعرية عند (ستيفإن مالارميه) فهي "تأمل الأشياء وصورة تتصاعد من الأحلام التي تعيرها وتغذيها وهي تصور الأشياء تحت سكر شفاف من الوهم والغرابة التي تتشفع بالتدرج بواسطة الايحاء)(115).

ولقد أشار معظم دارسي شعر (مالارميه) إلى ان الشاعر " يهفو إلى اللانهاية، ويسعى إلى تحقيق الشعر الصافي، وذلك الشعر الذي يعبر عن أعمق الأعماق بواسطة الإيحاء والموسيقى التي تعد عنده الفكرة، وليس وسيلة تعبيرية لتادية الفكرة "(116) اما شعره فيصفه (تيبودة): (بانه متحف من لبنات جميلة تشتمل على الإيحاء والإشارة) (117).

هؤلاء الأربعة يعدون أعمدة الشعر الرمزي في الأدب العالمي الذي انطلق من فرنسا صوب آداب الامم والشعوب ايطاليا، انكلترا، أمريكا، حتى انتشر في العالم كله، وقد هبت رياح الرمزية على الوطن العربي فطبعت شعرا كثيرا من شعرائنا، بشر فارس من مصر، وسعيد عقل في لبنان، وادونيس في سورية، مثلما أثرت اتجاهات اخرى على شعرنا العربي المعاصر. ونحن في سبيل دراسة الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر لابد من الانتباه الى كون العالم المتحضر حوارا ابديا مثلما هي رؤيا العالم بين الفيلسوف والعالم والفنان – الشاعر، فإن التاثر والتاثير مظاهر حضارية له وجود حضاري، ولا شك في أن هناك شعراء اوربيين بارزين ذاع صيتهم، ولعبوا دورا هاما في عالم الشعر




واثروا في شعرائنا المحدثين، اما عن طريق قراءاتهم مباشرة بالفرنسية او الانجليزية واما عن طريق الترجمة والنقل، ومن هؤلاء الشعراء على سبيل المثال: بودلير، رامبو، مالارميه، بول فاليري، وجاك بريفير (الفرنسي)[118] ومايكوفسكي (الروسي) وباسترناك، وييتس، ولعل بابلو نيرودا وناظم حكمت قد أثراً تأثيراً بينا في الشعراء العرب الملتزمين التزاما اشتراكيا وشيوعيا وماركسيا، ولاسيما صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي مثلما اثر فيها اراغون الشاعر والثائر الفرنسي ضد النازية. اما مايكوفسكي وشعراء الرمزية فقد اثروا في شعراء عرب آخرين من أمثال ادونيس، مثلما اثر البرناسيون بالقدرات التصويرية للشعر العربي المعاصر[119]، وإذا كان استلهام التراث الشعري المعاصر لدى شاعرنا العربي يعد مهادا مهمة تزداد على اثره الثقافي والقومي فإن مرجعيات اخرى اثرت واثرت مناخات اللغة الشعرية والنقد العربي المعاصر كالوجودية في كتاب سارتر والبيركامو، وبنية اللغة الشعرية (لكوهين) وجماليات المكان (لباشلار)، ثم قصيدة النثر لسوزان بيرنار، وكل هذه المهاد الشعرية والنقدية عمق رؤى الشعراء والعرب ونقادهم وأغنت ذائقتهم التي جلبت على التذوق من إطباق تراثية ومعاصرة مكتنزة بعافية الإبداع الإنساني.

الهوامش والمصادر

1. من حديث شخصي ادلى به د. زهير مغامس، أستاذ الأدب الفرنسي، كلية اللغات، قسم اللغة الفرنسية بتاريخ 5 /4/ 1997

2. نظرية الأدب، اوستن ورينيه ويليك، ترجمة، د. محيي الدين صبحي، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، 1972، ص 143.

3. د. زهير مغامس، من حديث شخصي معه، مصدر سابق.

4. الحيوان، لابي عثمان بن عمرو بن الجاحظ (ت 255 هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط 3، 1969م، 3/ 232.

5. نظرية الأدب، ص/144.

6. المصدر نفسه، ص 145

7. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح احمد، دار المعارف بمصر، ط 2، 1978، ص 30.

8. مختارات نقدية من الادب الغربي، محمد شاهين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991، ص 24.

9. المصدر نفسه والصفحة.

10. المصدر نفسه، ص 24 – 25.

11. المصدر نفسه، ص 26.




12. مختارات نقدية من الأدب العربي، محمد شاهين، مصدر سابق، ص/29.

13. ينظر: نظرية الأدب، ص 148 ومابعدها.

14. المصدر نفسه، ص 149.

15. في الشعر الأوربي المعاصر، د.عبد الرحمن بدوي، ص 74- 75 مصدر سابق

16. في الشعر الأوربي المعاصر، ص 74.

17. المصدر نفسه والصفحة.

18. المصدر نفسه، ص 75

19. في الشعر الأوربي المعاصر، ص75.

20. في الشعر الأوربي المعاصر، ص 73..

21. المصدر نفسه والصفحة ويمكن متابعة الكثير من قصائد مايكوفسكي ذات الجدة والطرافة في صورها المتفردة على سبيل التمثيل، قصائده: غيمة في بنطلون ص 107، البيض الرخيص، ص 80 قصيدة اللعنة، ص 69 ومابعدها، تنظر: مايكوفسكي، قصائد مختارة، ترجمة حسب الشيخ جعفر، دار الشؤون الثقافية والنشر بغداد، 1974.

22. في الشعر الأوربي المعاصر، ص 69.

23. المصدر نفسه والصفحة.

24. في الشعر الأوربي المعاصر، ص 69.



25. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح احمد، دار المعارف بمصر، ط2، 1978، ص 89.

26. في الشعر الأوربي المعاصر د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت 1980، ص 232 وينظر أيضاً (في الفلسفة والشعر)، مارتن هيدجر، ترجمة جورج طرابيشي، في دراسة هيدجر لماهية الشعر عند هيلدرلن وعلاقته بإبداع اللغة إذ عده من كبار شعراء العصر لما يمتلكه من تصوّر ميتافيزيقي للعالم.

27. ديوان الشرقي للمؤلف الغربي غوته، ص 267.

28. المصدر نفسه، ص 276.

29. الرمز والرمزية، ، ص /87.

30. المصدر السابق، ص 88.

31. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 90- 91.

32. المعادل الموضوعي، هو مصطلح أشار اليه ت.س. اليوت ويتمثل بجدية: العاطفة والشعور أي الثابت والمتغير في الذات الإنسانية وان الجمع بين عاطفة ثابتة وشعور متغير في توازن هو معادلة الموضوعي من حديث الدكتور عناد غزوان في مناقشة رسالة ماجستير/جامعة القادسية في 1998/2/9.

33. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 93.

34. ينظر: المصدر السابق، ص 95.

35. ينظر: المصدر السابق، ص 96.




36. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 96.

37. النفخ في الرماد دراسات نقدية د. عبد الواحد لؤلوة، دار الرشيد للنشر، بغداد 1981، ص 82.

38. ينظر: الشيطان في الأدب العالمي، مبحث من دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية د.صفاء خلوصي، مط الرابطة، بغداد 1958، ص 64 ومابعدها، ويقول د. صفاء خلوصي: فالشيطان في الآداب العالمية يعني (كل كائن متجبر أو متمرد من الجن والشر، أو الحيوانات... وانه كالسحر في قوة سلطته على الأشياء، وتأثيره فيها، ولكنه في الدين يمثل تأثيرا سلبيا ابديا يغويهم إلى فعل الشر ومخالفة أوامر الله بيد انه في الأدب يمثل (رمز الثورة والتمرد).. وفي بعض الأمم والشعوب يعني (المتألق، اللامع، وهو بذلك يتقرب من النعوت ألتي تجعل من الشيطان مخلوق ناري) ينظر ص 86 ومابعدها وهامش ص 88 و ص 87 دراسات في الأدب المقارن م.

39. دراسات في الأدب المقارن، تنظر: الشيطان في الأدب، ص 102.

40. المصدر السابق، ص 103.

41. دراسات في الأدب المقارن، ص 103، الملاحظ اننا نتلمس في شعر بشار بن برد مفاخرة بمظاهر الزهو والعظمة والخيلاء التي عليها الشيطان، يقول بشار:

إبليس خير من ابيكم ادم

تنبهوا يامعشر الفجار

إبليس من نار، وادم من طينة




والارض لاتسمو سمو النار

ينظر النص في: رسالة الغفران لابي العلاء المعري، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطيء) دار المعارف بمصر، 1950، ص 221، كذلك شخصية بشار، د. محمد النويهي، القاهرة 1951 ص 64.

42. ينظر: النفخ في الرماد د. عبد الواحد لؤلؤة، ص 87.

43. المصدر نفسه، ص 59.

44. ينظر: مطالعات في شعر المقاومة العالمي د. حسين محمود حسين، الموسوعة الصغيرة، العدد 205 بغداد، 1986، ص 50

45. تنظر: مطالعات في شعر المقاومة العالمي، ص 53.

46. اراغون: شاعر المقاومة، ترجمة عبد الوهاب البياتي واحمد مرسي منشورات مكتبة المعارف، بيروت، ط1959،1، ص 87.

47. ينظر: مدخل الى دراسة الشعر الرمزي في الأدب الحديث، د. نور سلمان، مجلة آفاق عربية السنة 8 العدد 8 نيسان 1983 بغداد، ص 82، ومابعدها.

48. ادغار الن بو: جان روسلو، ترجمة كميل قيصر داغر سلسلة إعلام الفكر العالمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1978، ص 272

49. المصدر نفسه، ص 252

50. المصدر نفسه والصفحة.




51. المصدر نفسه، ص 272.

52. ادغار الن بو، جان روسلو، ترجمة كميل قيصر داغر، مصدر سابق، ص 254.

53. المصدر نفسه، ص 262

54. مختارات نقدية في الأدب العربي، ص 26

55. الصورة الشعرية، سي -دي لويس، ترجمة د. احمد نصيف الجنابي، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد 1982، ص 142.

56. ادغار الن بو، المختارات (قصيدة الغراب)،ص 176، وقد افرد الجاحظ حديثا طويلا عن الغراب في كتابه الحيوان متقصياً كل ما يحيط الغراب من توهم ونوع ولون وقبح وما قيل في التشاؤم والتطاير.

57. تنظر دراسة (الكاهن الأسود، تأملات في فضاء الغراب) ضمن كتاب البئر والعسل) حاتم الصكر، الموروث العربي الغربي انطلاقا من رسالة الحيوان والإنسان لإخوان الصفا، ثم تصويره في ميثولوجيا الأمم والشعوب ابتداء من شهادته مقتل هابيل بسكين أخيه قابيل إلى صلة هذا الطائر بعرف النعيق المتجسد في مخيلة الإنسان الذي حفر في الذاكرة الإنسانية رمزية العزاء والنعي على جوهر مفقود، من خلال صلته بفكرة الفراق واستذكاره عند الطلل والبكائيات ومراثي العرب، ومن ثم إيحاءات هذا الرمز (الغراب) في الشعر العربي المعاصر لاسيما عند السياب ومعين بسيسو حيث يكون نذير الشؤم عند السياب ويكون نذير الانتصار عند معين بسيسو لنبوءته بسقوط رأس



الطاغية (وربما كان للغراب كما يذكر الصكر في فضاءات الذاكرة الإنسانية والشعرية من الابتلاء مالا يمتلكه عالم الغراب (ينظر ص/41- 55 من البئر والعسل).

58. البئر والعسل، حاتم الصكر، ص 54.

59. قصيدة الغراب ادغار الن بو، ص 176.

60. البئر والعسل، حاتم الصكر، مصدر سابق، ص 179

61. المصدر نفسه، ص 180

62. قصيدة الغراب، ص 180

63. القصيدة نفسها، ص 181.

64. القصيدة نفسها، ص 182.

65. قصيدة الغراب، ص 182- 193.

66. مدخل إلى دراسة الشعر في الأدب الحديث د.نور سلمان، مجلة آفاق عربية، السنة (8)، العدد نيسان 1983، بغداد، ص 74.

67. فلسفة الفن عن سوزان لانجر، ص 96.

68. المصدر السابق نفسه، ص 85

69. المصدر السابق نفسه، والصفحة.

70. ينظر: الشعر الأوربي المعاصر، ص141

71. ينظر: المصدر نفسه، ص 141.




72. ينظر: الشعر في مملكة الروح (دراسة شفي شعر التصوف)، سلام كاظم الأوسي، مصدر سابق وفيه تنظر: التجربة الصوفية، ص 110 ومابعدها.

73. أزهار الشر، ديوان: شارل بودلير، ترجمة: خليل الخوري دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ، 1989، ومن ذلك قوله:

74. مدخل إلى دراسة الشعر الرمزي، ص77 تنظر: ترنيمة للجمال، ص262.

75. مختارات نقدية في الأدب الغربي، محمد شاهين، ص 26.

76. ينظر: مذاهب الادب العربي مبحث المذهب الرمزي والسريالي.

77. مدخل إلى دراسة الشعر الرمزي في الأدب الحديث، ص 79.

78. المصدر نفسه، ص 77.

79. مدخل الى دراسة الشعر الرمزي في الأدب الحديث، ص/ 79.

80. المصدر نفسه والصفحة.

81. الاتجاهات في الشعر العربي المعاصر د. احسان عباس، مجلة الاداب مصدر سابق، ص 144

82. المصدر نفسه والصفحة.

83. الموروث البرناسي في الصورة الشعرية الغربية والعربية د. الاخضر عكيوش، مجلة اداب جامعة قسنطيبية العدد (3) السنة 1996، الجزائر، ص 1710 وتنظر: مذاهب الادب الغربي، ص 251.

84. الاتجاهات النقدية في الشعر العربي الحديث، ص 145.



85. الموروث البرناسي في الصورة الشعرية، ص 170.

86. ديون " ازهار الشر " بودلير، قصيدة (تذمرات ايكارما...)، ص 373

87. بودلير، لوك ديكون، ترجمة كميل داغر، مصدر سابق، ص 21.

88. بودلير، ترجمة كميل داغر، ص 26

89. أزهار الشر، قصيدة (غزلية شجية) ص 376

90. ديوان نزار قباني الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، 1966، ص 4.

91. ديوان أزهار الشر، قصيدة " كيمياء الألم " ص 289 - 290.

92. احد الإلهة الإغريق، ابن زوس ومايا، وهو اله البلاغة والتجارة واللصوص ورسول زوس: ينظر: إزهار الشر، ص 289.

93. من حديث للدكتور زهير مغمس – كلية اللغات، جامعة بغداد في 1997/4/5

94. اللغة العليا، جون كوين، ص 279.

95. المصدر نفسه، ص 280

96. المصدر نفسه، ص 283.

97. المصدر نفسه، ص 283

98. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 137

99. ديوان: أزهار الشر، قصيدة (احالة) ص 122.

100. ديوان: أزهار الشر، قصيدة (حلم باريس) ص 325.




101. المصدر نفسه، قصيدة العميان ص 312- 313.

102. بودلير: ترجمة كميل داغر قصيدة الجواهر، ص 130 ويترجمها خليل الخوري ينظر ص 81 من ديوان ازهار الشر.

103. المصدر السابق ص 131، ينظر ص 81 من ديوان ازهار الشر.

104. بودلير ترجمة كميل داغر قصيدة (الى عابرة) ص 60

105. ويذكر هذا المشهد الصوري بمشهد تصويري للسياب في قصيته (السوق القديم)

106. الصورة الشعرية سي – دي لويس ص 73.

107. ثورة الشعر الحديث د. عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972، 158/1.

108. المصدر السابق نفسه، والصفحة.

109. مدخل الى دراسة الرمز في الادب الحديث، ص 75

110. المصدر نفسه والصفحة.

111. من اللغة العليا، جون كوين، ص 221.

112. المصدر السابق ص 223.

113. المصدر السابق نفسه، والصفحة.

114. مدخل الى دراسة الشعر الرمزي، ص 76.

115. مدخل الى دراسة الرمز للادب الحديث، ص 75.

116. المصدر نفسه والصفحة.



117. تنظر: التجربة الخلاقة، س. م. يورا، ترجمة سلافة حجازي، ط2، دار الشؤون الثقافية للنشر، بغداد، 1986، ص 140.

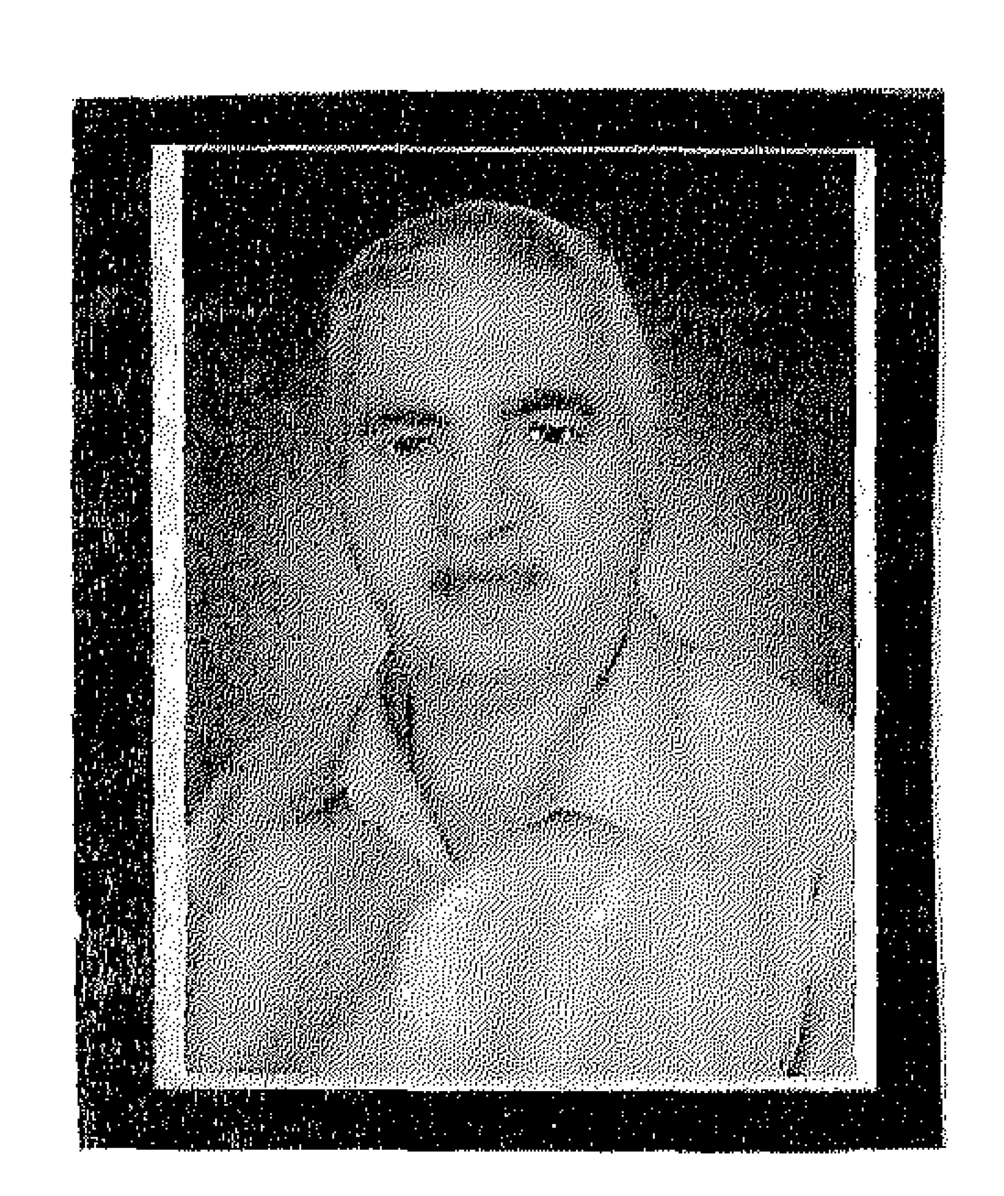
118. المصدر نفسه، ص 152.

119. ينظر في المرجعيات اللغوية للنص الشعري الحديث من القرن العشرين، عبد الجبار داود البصري، مهرجان المربد الرابع عشر، 1998، بحث مستل وينظر: النفخ في الرماد د. عبد الواحد لؤلؤة ص 9- 28.

المؤلف في سطور




المؤلف في سطور



الدكتور سلام الاوسي اكاديمي وناقد معروف ،ولد في محافظة القادسية، جمهورية العراق عام 1956 ، عضو اتحاد الادباء والكتاب العرب .

له مؤلفات عِدّة في مجال النقد والادب والفلسفة وعلم الجمال .

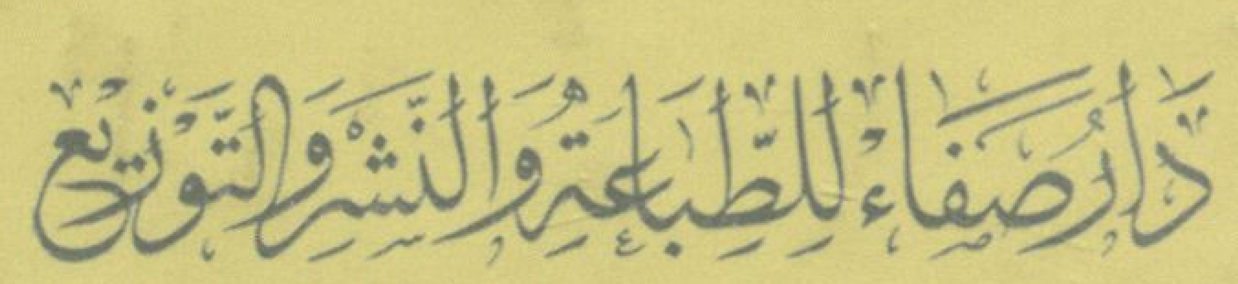
أبرز مؤلفاته: الزمن في شعر الروّاد ،الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر، مباحث في جمالية الخطاب القرآني، اتجاهات النظرية الاتحادية المعاصرة، شعرية النص (قراءات في جمالية المعنى الشعري) وغيرها ...

كتب عشرات المقالات والبحوث الادبية والنقدية في الصحف والمجلات العراقية والعربية والعالمية .

يعمل حالياً استاذاً مساعداً في الادب العرب الحديث ونقده في كلية الاداب جامعة القادسية



دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع
الرئيسي /العراق - ديوانية - شارع الرياضة - ط2
الفرع/ بغداد - شارع المتنبي - عمارة طه
هاتف 00964643207
موبايل العراق 009647808994764
Dar_nippur@yahoo.com





المملكة الأردنية الهاشمية - عمان - شارع الملك حسين
مجمع الفحيص التجاري - هاتف: 4611169 6 962+
تلفاكس: 4612190 6 962+ ص.ب 922762 عمّان 11192 الأردن
E-mail: safa@darsafa.net www.darsafa.net

